Dr. Konrad Escher

Kunst, Krieg und Krieger





Kunst, Krieg und Krieger.

Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen

Von Dr. Konrad Escher



1917
Verlag von Rascher & Co.
Zürich und Leipzig

Buchdruckerei Berichthaus (vorm. Ulrich & Co.) — Zürich.

Meinem Freunde

dem Maler

Harald von Gallen

gewidmet.

Vorwort.

Die Abhandlung verdankt ihre Entstehung direkt dem Auftrag der Zürcher Kunstgesellschaft, welche in ihren Neujahrsblättern für 1915 die Abschnitte über das Altertum, Mittelalter und die nordische Kunst im 15. und 16. Jahrhundert, auf 1916 die Abschnitte über die italienische Renaissance, das 17. und 18. Jahrhundert publizierte. Der letzte, das 19. Jahrhundert, vier Monographien, eine Übersicht über die Kriegs- und Todesallegorie und das Schlußwort umfassende Teil, konnte nicht mehr als Neujahrsblatt erscheinen und wurde gleichzeitig mit vorliegender Arbeit separat gedruckt. Der Buchausgabe wurden einige neue Abbildungen und ein Literaturverzeichnis beigegeben, das keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann, sondern sich nur auf das Wichtigste beschränkt. Der Text, namentlich im ersten Teil, erfuhr eine wesentliche Umarbeitung. Angesichts der Überfülle von Stoff und der Schwierigkeit, die höchst komplizierte Entwicklung übersichtlich darzustellen, entschloß sich Verfasser, das zum 19. Jahrhundert gehörende Material auf einzelnes Wichtige einzuschränken und die Entwicklung in gedrängter Kürze vorzuführen, einzelne Meister, welche in der Geschichte der idealen Kriegsdarstellungen eine hervorragende Rolle spielten, verschiedene Zeiten und Richtungen am klarsten darstellten und auch mit ihren Beiträgen zum Kriegsthema ein geschlossenes Bild ergeben, durch kurze Monographien herauszuheben. Wer aber das Hauptverdienst des 19. Jahrhunderts im militärischen Schlachtenbild sieht, sei auf die einschlägigen Abschnitte bei Gurlitt und Muther verwiesen.

Der Verlagsfirma Rascher & Cie. in Zürich spricht Verfasser für die bereitwillige Übernahme der Buchausgabe seinen aufrichtigen Dank aus, und nicht weniger allen, die ihm bei der mühevollen Arbeit der Korrekturen behülflich waren.

Basel, im Mai 1916.



Zum Geleit.

Die Kunst mit dem Kriegshandwerk und den Kriegern in Verbindung zu bringen und sie dabei nicht einmal in Gegensatz zu einander zu stellen, sondern sie sogar in Parallele zu setzen, also gleichsam das eine durch das andere zu bedingen, das dürfte vielleicht zum Widerspruch reizen, wenn dieser nämlich auf der Meinung gegründet ist, der Krieg als Feind, als Negation des Friedens müsse die Künste in ihrer Entwickelung und Entfaltung hemmen, weil gerade sie des Friedens und nur des Friedens bedürfen. Aber ist dem wirklich so? Gedenken wir der Tatsache, daß es seit Jahrtausenden im Morgen- und Abendland eine bildende Kunst über den Krieg gab. Und diese Kunst wird im Waffenlärm geboren und wird durch ihn groß. So muß also ein Krieg nicht nur Sieg oder Niederlage, Ruhm oder Tod bedeuten, sondern auch noch höhere geistige Werte auszulösen imstande sein. Die Griechen des Altertums, deren Vorstellungen sich zu göttlichen Gestalten verkörperten, schufen sich den Kriegsgott Ares als den Gott der wild tobenden, vernichtenden und grausamen Schlacht — so schildert ihn Homer, — aber neben ihm und höher und mächtiger als er, die jungfräuliche Kriegsgöttin Pallas Athene, gerüstet mit Panzer und Helm, mit Lanze und Schild, die Göttin, welche den Helden den Sieg verleiht — und Homer läßt sie in der Götterschlacht den wilden Ares besiegen. Sie ist es aber auch, welche Athen mit seiner herrlichen Kultur beschützt; ihr meißelte Phidias die Statue im bildergeschmückten Parthenon. Unter dem Schutz ihrer Waffen gedeihen also äußerer Wohlstand und geistige Güter. Sie pflanzte den Ölbaum, das Symbol für die Segnungen des Friedens.

Diese Kunst vom Krieg, die wir uns nun in ihren mannigfaltigen Erscheinungen vergegenwärtigen wollen, ist aber weder blutrünstig noch grausam, sie will in der Regel nicht das Gräßliche, sondern nur das Große; sie erzählt von den Schlachten, die gekämpft wurden, und verkündet damit den Ruhm des siegreichen Volkes und legt um die Stirne der Helden den Kranz der Unsterblichkeit. Galt je Mannesmut im Felde als höchste der Tugenden, so säumte die Kunst nicht, dieses Ideal zu bildlichem Ausdruck

zu gestalten, und sie eröffnete damit ein unerschöpfliches Reich der Schönheit in Linien und Formen.

Andere mögen später einmal in jahrelanger Arbeit alles zusammentragen, was je im Laufe der Jahrtausende an Schlachtenszenen und Kriegerbildern gemalt und gemeißelt, gezeichnet und in Metall gegraben wurde, und all dies Material auf Grund der Kenntnisse vom Heerwesen aller Zeiten und Völker sichten und beurteilen, sie mögen alle Schlachtenbilder auf ihre historische Richtigkeit und die Heldenbildnisse auf ihre Porträtwahrheit prüfen; uns steht ein anderer Zweck vor Augen: Angesichts der Weltereignisse, die uns im Genusse langen Friedens überfielen, die wir aber schon nicht mehr als brutale Willkür eines blindwütenden Geschickes betrachten, sondern als geschichtliche Notwendigkeiten, die uns eben wie Naturkatastrophen überraschten, in ihrem furchtbaren Verlauf weiter verfolgen, angesichts dieser unlösbaren Verkettung von Ursachen, welche jetzt die Völker des Morgen- und Abendlandes zu den Waffen ruft, wollen wir für einmal nicht auf die Verwüstung von Städten und Dörfern und nicht auf den Tod vieler Tausender schauen, sondern die gewaltige moralische Kraft bewundern, welche diese Völker zum Kampf treibt. Das ist das Erhabene im Furchtbaren. Und darum wollen wir, um endlich klar unsere Absicht zu bezeichnen, die Meinung vertreten, daß in dieser von großen, weltbewegenden Gedanken erschütterter Zeit das Aufsuchen bedeutsamer Gedanken in anderen Zeiten uns menschlich näher stehe als das Aufhäufen von Belegmaterial, und mit dieser Meinung wollen wir auch die Warte ersteigen, von der aus wir selbst die Jahrtausende glauben überblicken zu können; wohl sehen wir nicht in die Falten der Täler hinein und müssen daher die Freude des nachträglichen Entdeckens und der berichtigenden und ergänzenden Nachlese jenen späteren fleißigen Sammlern überlassen; denn wir wollen uns nur an den hervorragenden Punkten über das weit ausgedehnte Gebiet der bildenden Künste vieler Zeiten und Völker orientieren, um uns Klarheit zu verschaffen, wie die Künstler ihre Anregungen zu Schlachtenbildern und Kampfesszenen bald aus ihrer unmittelbarsten Gegenwart und bald, um des Nachruhms eines Volkes oder eines Helden willen, aus ferner Vergangenheit holten, wie sie bald in vollem Glücksgefühl, ein herrliches, siegreiches Vaterland zu preisen, bald in Verzweiflungsklage und bitterstem Schmerz um eine kriegverwüstete Heimat, Kampfgetümmel darstellten, und wie auch Namen, Ort und Zeit für sie schwanden, indem sie Schlachten und Krieger nur im Lichte ihres eigenen Genius, d. h. als Gegenstand der Schönheit an sich erkannten.

Die streng dekorative Ruhmeskunst in den altorientalischen Reichen.

Die erzählende Schlachtendarstellung zum Preise eines Herrschers und eines Volkes zieht sich durch die Jahrtausende hin, ja sie bildet vielleicht von den ersten nachweisbaren Anfängen an bis auf den heutigen Tag die Grundlage und den Hauptbestandteil aller Kriegsbilder. Daß Kämpfe, Kriegs- und Beutezüge überhaupt zum ältesten Kunstgut der bewohnten Erde gehören, bezeugen die ganz silhouettenhaften aber sehr lebendigen Buschmannzeichnungen in Südafrika, deren Kultur etwa mit derjenigen der älteren Steinzeit zusammenfällt. In einer Zeit, die nur nach Jahrtausenden berechnet werden kann, gab es also Völkerschaften, welche das, was sie täglich umgab und ihre Existenz bedingte, d. h. ihre Tiere, und die Ereignisse aus der Geschichte ihres Stammes, d. h. die wohl oft wiederholten Kämpfe mit anderen Stämmen, als Schmuck ihrer Wohnstätten, der Höhlen, zu bildlicher Darstellung brachten. So dürfte die Geschichte der Kampfes- und Schlachtenbilder bei den geschichtlichen Ereignissen in dekorativer Wiedergabe zu beginnen haben. Bezeugten also schon die Naturvölker ihr künstlerisches Interesse an Kämpfen, wie viel mehr mußte dies bei Kulturvölkern mit ereignisreicher Geschichte, mit monarchisch regiertem Staat, mit wohlausgerüstetem Heer, das Sicherheit und Ausdehnung des Landes verbürgen sollte, der Fall sein! Wenn irgendwo, so war in den großen Reichen des Orients, in Babylon, Ägypten, Assyrien, Persien und den kleinasiatischen Reichen die bildende Kunst dem Königtum unterworfen und ihm zu seiner Verherrlichung streng verpflichtet. Es gab sogar Reiche, wo sich die Kunst kaum um irgend etwas anderes, als die Person des Herrschers (ausgenommen die Götter) bekümmerte. Wo dies der Fall ist, mag sie wohl inhaltlich beschränkt und eintönig erscheinen; anderseits aber bot der Orient ein so reiches und buntes Leben und eine so alle Volksschichten umfassende Kultur, daß es nur der künstlerischen Regsamkeit des betreffenden Volkes bedurfte, um durch die Kunst ein vollständiges Abbild des Lebens zu schaffen. Dies war in Ägypten der Fall, wo die Könige wie die Götter, und die Würdenträger wie die Könige,

ja sogar die Handwerker ihre größere oder kleinere Statue erhielten. Mochten allerdings die Statuen der Könige und der Großen Porträtdenkmäler für die Ewigkeit sein — ähnlich wie Pyramiden und Mastabas — während die Handwerkerfiguren mehr genrehaften Wert besitzen, so ist doch die Tatsache allein schon sehr wichtig, daß man sie überhaupt der Verbildlichung würdigte. Dem gesunden Natursinn tat die Vergötterung der Herrscher, taten die göttlichen Mischwesen aus Mensch und Tier keinen Abbruch.

Aber die ältesten historischen Schlachtenbilder der Welt sind nicht hier, sondern auf dem Boden des babylonischen Reiches zu suchen und zwar unter den Funden von Tello (heute im Louvre). Einer von ihnen, die sogen. Geierstele des Königs Eannadu, ein reliefierter Denkstein, der jetzt etwa um 3000 v. Chr. angesetzt wird, gibt eine gedrängte aber ausführliche Erzählung der Schlacht in ihrem Verlauf: der König, doppelt so groß als seine Krieger, verfolgt auf seinem Streitwagen den Feind und tötet schließlich eigenhändig den feindlichen Heerführer. Ferner erzählt der Stein, wie die Leichen bestattet, wie Opfer für den Sieg dargebracht, wie die Gefangenen hingerichtet werden, und schließlich wie die Geier die Köpfe der Hingerichteten davontragen. Auf engem Raum wird Vieles dargestellt und dazu noch durch Inschriften erläutert. So wird es begreiflich, daß die Figuren dicht neben- und übereinandergedrängt erscheinen, und daß hauptsächlich die Krieger der freien Bewegung entbehren; denn nur durch verschiedene Körperhaltungen ist die Handlung belebt. Ihre Eindrücklichkeit aber beruht auf den sicher herausgearbeiteten Konturen. Diese, wie die andern ähnlichen Tafeln, sind Ruhmesdenkmäler im strengsten Sinne des Wortes und meist zum Schmuck der Paläste bestimmt gewesen.

Die ägyptischen Kriegsszenen, figurenreiche, flache Reliefs, wurden in den Königsgäbern und an den Tempelfronten gefunden, und zwar beziehen sie sich hauptsächlich auf die kriegerischen Erfolge der Könige aus dem jüngeren Reich: Sethos I., Ramses II. und III. (zweites Jahrtausend v. Chr.). Sie waren mit einem stehenden Heer aus Ägyptern, nubischen Negern, Syriern und Libyern errungen, das seit der Vertreibung der Hyksos die früheren Einzelmilizen ersetzt hatte. Bei diesem Anlaß mag auf die merkwürdigen in einem Grabe gefundenen Holzfiguren von Kriegern (Museum von Kairo) hingewiesen werden. Immer erscheint der siegreiche König in überragender Größe, die unterliegenden Feinde in kleinerem oder ganz kleinem Maßstab und meist übereinander angeordnet. Gewöhnlich steht der König auf dem von zwei in gewaltigen Sprüngen galoppierenden

Pferden gezogenen Kriegswagen mit gezückter Lanze oder gespanntem Bogen, den Leib in Vorderansicht, den Kopf im Profil. Ramses II. folgen seine drei Söhne, jeder mit einem Wagenlenker (Gemälde in Abu-Simbel). König Sethos erlegt seine Feinde, indem er deren zehn am Haarschopfe packt. In größter Verwirrung stieben die besiegten Syrier vor ihm auseinander, regellos verstreute Silhouetten in stärkster Bewegung. (Tempel von Karnak.) Über die wild umhergeworfenen Trümmer des syrischen Heeres fährt König Ramses II. In unerschütterlicher Ruhe spannt er den Bogen, während das Pferdepaar in wundervoll elastisch gespannter Silhouette zum rasenden Galopp ausgreift. Eine stattliche Kolonne von Kriegern mit Speer und Schild ziert eine Mauer des Tempels von Der-el-bahri. Auf einer einzigen Gedenktafel (Museum von Kairo) ist dargestellt, wie Amenophis III. über Asiaten und Neger triumphiert. Der ägyptischen Kunst verdanken wir wohl die älteste Wiedergabe einer Seeschlacht und außerdem wohl auch die feinsten ethnographischen Studien in der Charakterisierung der Unterworfenen. Mit welchen Mitteln aber vermochte die ägyptische Reliefkunst und Malerei diese Aufgaben zu bewältigen? Es waren streng und folgerichtig gewahrte Stilgesetze, welche die Vorzüge und die Bedingtheit der ägyptischen Kunst ausmachten. Was bis vor Kurzem als Unvollkommenheit und Mangel gewertet wurde, erscheint jetzt als bewußte, dem Zweck der Gemälde und Reliefs angepaßte Ausdrucksform. Alle diese Szenen wurden nämlich nur dekorativ verwendet, da sie zur Bekleidung großer geschlossener Mauermassen dienten. Sie waren gleichsam überhängte Teppiche, und damit der Mauer unter allen Bedingungen ihr einheitlicher Charakter gewahrt bleibe, verzichteten die Künstler auf alle Tiefenillusion und drückten alles in ganz flachem Relief aus, damit der Schlagschatten nur den Umriß verstärke, nicht aber den bildlichen Zusammenhang durch große dunkle Flächen zerstöre. Alle Ausdruckskraft wird also in die bildmäßige Übersichtlichkeit und in die Wucht und Elastizität des Umrisses gelegt. Selbst dann, als die gereifte Reliefkunst ihre Aufgaben komplizierte und zu Überschneidungen griff, wußte sie, mit Hilfe des Figurenparallelismus, d. h. der gleichartig hintereinander geordneten Silhouetten, das alte flächenhafte Stilgesetz zu wahren. Die Rundplastik an sich verbietet, diesen Flachreliefstil als Unfähigkeit anzufassen. Aber der Grundcharakter bleibt ein hieratischer und gebundener; kein Bildwerk sprach für sich selbst, sondern bedurfte der schriftlichen Erläuterung, und vergegenwärtigt man sich, daß auf Szenen mit Schlachten, Belagerungen und Darbringung von Tributen ganz verschiedene Figurengrößen als künstlerisch gleichwertig behandelt werden, so erscheinen uns diese Bilder fast nicht

mehr als reiner Ausfluß künstlerischen Wollens, sondern als vergrößerte Bilderschriften verherrlichenden oder nur referierenden Inhalts.

Wenn nun die Ägypter ihre kriegerischen Ruhmesbilder in religiöser Weihe oder im Lichte der Ewigkeit beurteilt sehen wollten, so war die Auffassung in den asiatischen Reichen eine ausschließlich diesseitige, eine weltliche. Dies ist natürlich nicht so zu verstehen, daß nicht Gedenksteine mit Schlachtenszenen den Ruhm der Könige für alle Zeiten festhalten sollten; aber da in der Baukunst die prunkvollen Paläste (Nimrud, Ninive, Balawat) in allererster Linie standen, so lag nichts näher, als sie mit Darstellungen von Staatsaktionen: Opfern, Kriegern, Darbringung von Tributen usf. zu schmücken. Solche Reliefs aus alabasterartigem Kalk zogen sich durch einzelne Säle des Nordwestpalastes von Nimrud. In Sargons Palast in Khorsabad erzählten die Reliefs chronikartig das Leben des Königs. Im Palast Sanheribs zu Kujundschik waren sie sogar durch landschaftliche Szenerie bereichert (heute in Berlin und London). Durch Schlachtenbilder ließ sich auch Assurbanipal in seinem Nordwestpalast in Kujundschik feiern. Im allgemeinen entbehrten diese assyrischen Schlachtenszenen der erstaunlichen Lebendigkeit, mit welchen sich die ägyptischen abspielen – man vergleiche z. B. die Flottenbilder in Dêr-el-bah'eri mit denen in Kujundschik – aber dafür besaß die assyrische Kunst das, was der ägyptischen meist fehlte: die Zwischenstufe zwischen Verherrlichung des Herrschers und endloser gleichmäßiger Aufzählung: die ruhig fortlaufende Erzählung, die zwar weniger lebendig ist aber auch keiner schriftlichen Erklärung bedarf und außerdem den König nicht größer als seine Soldaten und Feinde darstellte. Für die ägyptischen Künstler schien die Auffassung von vornherein gegeben zu sein, während die assyrischen sie immer selbständig erfinden mußten. Den Mangel an Beweglichkeit vermögen allerdings die Details der immerhin etwas schematischen Landschaften nicht zu ersetzen.

Die Stärke der assyrischen Kunst lag in der Darstellung prächtiger Zeremonien, dem Aufzug und der regelmäßigen Wiederholung würdevoller Gestalten in ganz ruhiger Haltung, mit aufwändig geschmücktem aber faltenlosem Kleid. Es dürfte hier zum ersten Mal geschehen sein, daß Krieger (nebst hohen Beamten) nur um ihrer prächtigen Erscheinung willen als monumentales Dekorationsmittel verwendet wurden. Der wuchtige, geschlossene Umriß, die unnahbar würdevolle, oft gleichartige Haltung, die reichgeschmückten Gewänder, die einfache aber wirkungsvoll verteilte Farbenskala, all dies sollte den Stempel höchster zeremonieller Feierlichkeit tragen. Zur Wandbekleidung dienten außer Reliefs aus Kalkstein auch

mit dekorativ ungemein wirkungsvollen Reihen von Einzelgestalten bemalte Ziegel.

Wir streifen nur die «hettitischen» Reliefs (in Kleinasien) mit ihren oft riesengroßen Gestalten von Herrschern in kriegerischer Rüstung. Wir weisen nur im Vorbeigehen auf die phönizischen Silberschalen mit ihren in eklektischem Stil aufgefaßten und friesartig als Randverzierung verwendeten Kampfszenen hin, heben aber hervor, daß solche in der Goldschmiedekunst der mykenischen Kultur eine ganz bedeutende Rolle spielten, daß ebenso Reihen von Kriegern auf Vasen wie Grabstelen dekorativ verwendet wurden, und daß die mykenische Kunst schon den Grabstein mit dem zu Wagen in den Kampf mit einem Feind sprengenden Krieger kannte. Gleichzeitig mit den griechischen Staaten blühte aber das jüngste der westasiatischen Reiche, Persien, auf, wo der Palastbau mit seinem ausgedehnten Schmucke eine ähnliche Rolle spielen mochten, wie etwa in Assyrien. Darius, der sich in Persepolis einen reichgeschmückten Wohnpalast errichten ließ, verkündete seinen Ruhm durch das große Felsenrelief an der Straße von Ekbatana nach Babylon; eine lange Inschrift meldet die Taten des Königs; er selbst, von Leibwächtern begleitet, stützt sich auf seinen Bogen und setzt einem Gefangenen den Fuß auf den Leib, während andere herangeführt werden. Am Wohnpalast schmückten Kriegerreihen die Front. Überhaupt beschränkte sich die persische Kunst, im Gegensatz zur assyrischen, ganz auf repräsentative Darstellungen. An den Geländermauern der Treppen am Empfangspalaste des Xerxes waren von Stufe zu Stufe hinansteigende Soldaten abgebildet, an einer Frontmauer erstreckten sich lange Züge: die Leibwache des Königs, Krieger, seine Diener, Wagen und Rosse und dazu die Gesandten der Provinzen mit ihren Gaben. Nur in technischer Hinsicht Neues boten schließlich die farbig glasierten Tonreliefs am Palaste des Artaxerxes in Susa: die Bogenschützen (Louvre) in braun, weiß und gelb vor blaugrünem Grunde. Der künstlerische Wert dieser Figurenfolge liegt in der strengen, absoluten Symmetrie, im Vertikalismus der Einzelgestalt, der noch durch die Lanzen verstärkt wird, in der Straffheit des Umrisses und in dem rhythmischen Wechsel der Farben vor einheitlichem Grund. Die dekorative Verwendung und die große imponierende Ausdrucksform sind das Gegebene für die zeremonielle, feierlich verherrlichende Kunst des Orients und liegen in deren Natur begründet.

□ □
□

Universalität und Einheit der griechischen Kunst.

Die übliche Vorstellung von einer unübertrefflich hohen, unerreichbar idealen griechischen Kunst geht von der hellenischen Skulptur aus. Winkelmann hat von ihr den Ausdruck «Einfalt und stille Größe» geprägt, welche dann bis zum heutigen Tag als Evangelium aufgenommen, unendlich oft wiederholt, umschrieben, erläutert und für jedes einzelne Beispiel — soweit möglich — spezialisiert wurde. Aber trotzdem erscheint es angesichts der früharchaischen Werke zu hoch gegriffen und gegenüber der pergamenischen Skulptur unzulänglich. Goethe allein hat, nicht als Archäologe sondern als Klassiker im vollsten Sinne des Wortes, den Grundzug der griechischen Kunst richtig in der inneren Harmonie erkannt; aus der Erkenntnis griechischen Wesens wußte er auch die Tat Winkelmanns richtig einzuschätzen; aber wichtiger sind für uns seine unvergänglichen Worte: «Der Mensch vermag gar Manches durch zweckmäßigen Gebrauch einzelner Kräfte, er vermag das Außerordentliche durch Verbindung mehrerer Fähigkeiten; aber das Einzige, ganz Unerwartete leistet er nur, wenn sich die sämtlichen Eigenschaften gleichmäßig in ihm vereinigen. Das letzte war das glückliche Los der Alten, besonders der Griechen in ihrer besten Zeit; auf die beiden ersten sind wir Neuern vom Schicksal angewiesen. — Jene Schilderung des altertümlichen, auf diese Welt und ihre Güter angewiesenen Sinnes führt uns unmittelbar zur Betrachtung, daß dergleichen Vorzüge nur mit einem heidnischen Sinne vereinbar sind. Jenes Vertrauen auf sich selbst, jenes Wirken in der Gegenwart, die reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam als Kunstwerke, die Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal, die in dem hohen Werte des Nachruhms selbst wieder auf diese Welt angewiesene Zukunft gehören so notwendig zusammen, machen solch ein unzertrennliches Ganze, bilden sich zu einem von der Natur selbst beabsichtigten Zustand des menschlichen Wesens, daß wir in dem höchsten Augenblicke des Genusses wie in dem der tiefsten Aufopferung, ja des Untergangs, eine unverwüstliche Gesundheit gewahr werden.



Amazonenkämpfe.

Fries vom Mausoleum in Halikarnaß. (Skopas und Gehilfen.) 4. Jahrhundert v. Chr. Britisches Museum. (Nach Brunn-Bruckmann).



Vielleicht sind es besonders die Kampfdarstellungen gewesen, an denen sich die griechischen Reliefplastik so harmonisch und ausdrucksvoll zugleich entwickelt hat. Friese mit Kämpfern stehen am Anfang des 5. und am Anfang des 2. Jahrhunderts, dort die archaischen Reliefs am Schatzhaus der Knidier in Delphi, hier die «barocken» pathetischen Skulpturen vom Zeusaltar in Pergamon. Aber schon viel früher erscheinen sie auf den großen zum Totenkult bestimmten Tonwasen geometrischen Stils in ganz dekorativer Verwertung. Der Kunst hatte die Poesie seit langer Zeit das herrlichste Gebiet eröffnet; in kämpfereichen Götter- und Heldensagen konnte sie ihre Schwingen entfalten; diese bildeten ihre religiösen Stoffe und ihren bedeutendsten Lebensinhalt; denn statt sie in hieratischer Feierlichkeit erstarren zu lassen, regten sie die bildende Phantasie immer aufs neue an. Und bot denn die ruhmvolle Gegenwart, boten die Siege über die Perser, keinen Anlaß zu bildlicher Verherrlichung? Und um all dies, um kämpfende Helden und Götter darzustellen, gab es keine Vorbilder; aus der Anschauung der Wirklichkeit haben sich die Griechen mit hochentwickeltem Stilgefühl ihre Kunst selbst geschaffen. War der Tempel «Haus und Träger» der religiösen Bilderwelt, so umfassen die gemalten Vasen gleichviel von welcher Form und Bestimmung, nicht allein die ganze Sagenwelt, sondern auch das profane Leben, und mit ihm alles was die Krieger angeht; da erscheinen diese einzeln oder mit andern, friedlich, meist aber natürlich im Kampf, sich rüstend oder ruhend. Krieger tragen tote Kameraden vom Schlachtfeld fort. Achill verbindet die Wunden des Patroklos. Hektor rüstet sich im Beisein der Eltern; Hekuba reicht ihm den Helm. Hektor und Menelaos kämpfen um den Leichnam des Euphorbos. Tod und Schlaf betten einen toten Hopliten am Fuße der schon mit Bändern geschmückten Stele zur letzten Ruhe. Achill stößt der verwundeten Penthesilea das Schwert in die Brust: sie ist ihm zu Füßen gesunken, und mit ergreifendem Blick fragt sie, ob Jugend und Schönheit kein Mitleid mehr zu erregen vermöchten; schon liegt eine Gefährtin tot neben ihr und ein Grieche tobt in die Schlacht hinein. Die spannendsten Momente aus Trojas Zerstörung spielen sich auf der Vivenziovase in Neapel ab: Priamos rauft in Verzweiflung sein Haar, der blutige Leichnam des Enkels Astyanax liegt auf seinem Schoß, und schon hat Neoptolemos zum tödlichen Schlag ausgeholt. Ein Verwundeter windet sich im Todeskampf zu seinen Füßen. Mit einer Mörserkeule stürmt Andromache gegen einen Griechen, der geschickt den Schild zur Deckung vorhält und das Schwert zückt. Vom altehrwürdigen Athenebild weg reißt der wilde Ajax die jugendschöne, nackte Kassandra, während ein herrlicher Jüngling zu seinen Füßen den letzten Seufzer aus-

haucht. Aber auch das Versöhnliche fehlt nicht: Aeneas rettet Vater und Sohn aus dem Blutbad, und die Söhne des Theseus reichen ihrer Großmutter Aethra die Hand, um sie in Sicherheit zu bringen.

War die monumentale Skulptur in ihren Stoffen mehr eingeschränkt, d. h. im wesentlichen auf gewisse Sagen angewiesen, so konnte sie dafür an ausgedehnteren Bildfeldern die Themata ausführlicher schildern. Gelegentlich nahmen Tempelgiebel auch Einzelstatuen und Gruppen auf, welche Kämpfe darstellten; allein das niedrige Dreieck des Raums mußte, wie der Westgiebel des Zeustempels von Olympia zeigt, als Hindernis empfunden werden. Die großen Tummelplätze der Schlachten sind aber die Friese der Tempelcella, und bald gesellten sich, auf kleinasiatischem Boden, die kolossalen Dynastengräber mit ihrer Mehrzahl von Frieszonen hinzu. In den Metopen der dorischen Tempel konnten die Bildhauer je eine Kämpfergruppe in immer neuen Momenten und Abwandlungen vorführen. In den Tempelgiebeln von Ägina kämpften, im Beisein Athenes, Troer und Griechen. Kentauren- und Amazonenkämpfe tobten am Cellafries des Tempels von Phigalia. Am Tempelchen der Athena Nike stritten Athener gegen andere Griechen und gegen Barbaren — es war die Schlacht von Platää. In die Festfreude und den edeln Götterwettstreit des Parthenon hallten von den Metopen her die vielen Einzelkämpfe zwischen Lapithen und Kentauren. Ein mythologisches Schlachtendenkmal kann das sogen. Theseion in Athen genannt werden, indem alle seine Metopen Triumphe des Herakles und Theseus, der Westfries den beliebten Kampf zwischen Lapithen und Kentauren und der Ostfries wahrscheinlich den Kampf des Theseus mit den Söhnen des Pallas um den Besitz Attikas darstellen. Ein ganzes Kompendium von Sagen, wie die Sieben gegen Theben, und mancherlei Kämpfe, darunter die Erstürmung von Troja, umschloß das «Heroon» von Gjölbaschi (Sarkophag mit ummauertem Hof). Kämpfe von Griechen, wohl den Vorfahren des Bestatteten, gegen die ansässigen Barbaren, und die Belagerung einer Stadt zeigte das sogen. Nereiden-Monument in Xanthos, und an dem noch größeren und prunkvolleren Mausoleum von Halikarnaß meißelten Skopas und seine Gehilfen Amazonenkämpfe. Aber hier auch befreiten sich die prachtvollen Reitergestalten vom Reliefgrund und lösten als Freistatuen und Gruppen die letzte Möglichkeit plastischer Bildung aus. Das Ethnographische gewinnt an Interesse, und die Perserkämpfe werden zu Alexanders Zeit wieder aktuell. Und ein Jahrhundert später treten auch die Galater in den Kreis der bildenden Kunst. Das große Weihgeschenk des Attalus von Pergamon hatte sie den Persern und Amazonen gleichgestellt, und ebenso treten die Gallier auf, als Barbaren zwar, aber trotzdem der höchsten

Kunstleistungen und des innigsten menschlichen Mitgefühls nicht unwert, ohne das kein Auge den sogen. «Gladiator» auf dem Kapitol sterben sieht, wert der sittlichen Bewunderung, die niemand dem Gallier versagt, welcher durch heroischen Mord sich und sein Weib schmachvoller Gefangenschaft entzieht.

Es war nun keineswegs krasse Ruhmgier, welche die figürlichen Grabmäler für Berufskrieger oder für die für das Vaterland gefallenen Bürger ins Dasein rief. Mochten sich kleinasiatische Dynasten Monumente für die Ewigkeit bauen und damit die ägyptischen Pharaonen in die Schranken fordern, so wünschen die attischen Bürger, Krieger, Jünglinge und Mütter nichts mehr, als ihr Bild den Angehörigen und Fremden zu erhalten, so wie es war, in der ganzen Einfachheit des Lebens, nur in ihrer geistigen Sphäre. Keiner posiert für den Beschauer, der nach Jahrtausenden vor sie hintritt und sich gerade deshalb an ihrer Schönheit nicht satt zu sehen vermag. Mit dem schlichten Relief des Profilbildes an der Stele wurde (etwa im 6. Jahrhundert) begonnen, ruhig oder eine Lanze schwingend; am Fuß der Stele reitet der Tote, jugendlich, als Ephebe, an unserem Auge vorüber. Lykische Grabtürme zeigten in ihrem oberen Teil, wo die Totenkammer lag, Reliefs mit dem Auszug des Toten und seiner Mannen zum Kampf, den Kampf selbst und die Seelenvögel, welche die Toten wegtragen (sogen. Harpyiendenkmal von Xanthos im Britischen Museum.) Das 5. Jahrhundert brachte die Grabmalskunst zur zartesten Blüte. Da nimmt der Krieger Abschied von Gattin und Vater, dort lehnt er sinnend bald am Speer, bald auf dem Schild; ein anderer geht zum Angriff vor; der Flottensoldat Demokleides sitzt trauernd auf seinem spornbewehrten Kriegsschiff. Eine nordgriechische Stele zeigt den jugendlichen Krieger nicht in schwerer Rüstung, sondern in idealer Nacktheit, nur mit den notwendigsten Abzeichen des Kriegerstandes. Dexileos ist der Reiter, der zum Stoß mit der Lanze ausholt gegen den jugendlichen Krieger, der unter dem Pferd zu Boden gestürzt ist. Aristonautes eilt aus seinem kapellenartig vertieften Grabmal hinaus zur tödlichen Schlacht. Alle diese Gestalten, und selbst die künstlerisch weniger vollendeten an den Marmorlekythen, schaffen sich ihre eigene vergeistigte Sphäre, sie leben in ihrer Zeit und ihrem Jahrhundert. «Inhalt und Form sind eins» rühmt man von der griechischen Kunst. Von «Kalokagathien in Marmor» könnte man pointiert sprechen. — Was aber ist es, das heute sogar die archaischen Skulpturen und Vasenbilder wieder nachahmenswert erscheinen läßt? Eine Modelaune etwa, wie die archaistischen Werke, mit ihrem schwer genießbaren Dualismus, oder eine Begeisterung, die aber nur die Skulpturen der Blütezeit gelten ließ? Die

Gegenwart hat tiefer schauen gelernt und ist über die Freude an der Form hinaus in die Stilgesetze eingedrungen. Alle Vorgänge offenbaren sich in absoluter Klarheit, und die Fläche gibt der Anordnung die unumstößlichen Gesetze. Raum und Gestalt, Fläche und Form bedingen sich. Und gerade die zahlreichen Kampfesdarstellungen erforderten höchste Genauigkeit in der Beobachtung dieser Gesetze. Die Entwickelung der griechischen Kunst zielte in erster Linie darauf hin, die menschliche Gestalt genauer durchzubilden, ihr souveräne Herrschaft über die Bewegung und den geistigen Ausdruck zu verleihen, die Situationen abwechslungsreicher zu gestalten und die Gruppen miteinander zu verbinden. Daß jede Figur und jede Gruppe Träger eines Gedankens sei, die ein Ideengebäude tragen wie die Säulen den Tempel, bleibt heiliges Gesetz bis in die Skulpturen des Zeusaltars von Pergamon; es gilt sogar ganz besonders für «Schlachtenreliefs» (inbegriffen die Urkundenreliefs der Gefallenenlisten) und Vasengemälde mit Kampfesinhalt, und nur das friedliche Genre, die bukolische Skulptur, gestaltete sich zum malerischen Reliefbild aus. Erst die späteste Zeit verkannte dann diese Gesetze und stopfte die Sarkophagwände mit Figuren voll um möglichst inhaltsreich zu erscheinen.

Gruppierung und Bewegung sind zunächst die Ingredienzien des Kampfbildes. In der archaischen Kunst ist beides ausgebildet vorhanden, weil es mit dem griechischen Genius überhaupt die Welt betrat. Klare Organisation im Sinne einer ausgeglichenen Flächenfüllung und hinreißende Vehemenz der Bewegung zeichnete schon die mykenischen Jagdszenen aus, und im sogenannten geometrischen Stil mit seinen Kriegerzügen, Land- und Seeschlachten liegen die Anfangsgründe der zonenmäßigen Teilung und der regelmäßigen Gliederung einer Zone ausgesprochen, welche zu den Merkmalen auch der jonischen Tonsarkophage mit ihren teils sagenhaften teils realistischen Kampfesszenen gehören. Nicht genug an der Lebendigkeit der Darstellung und dem Wechsel in der Gruppierung, setzen die Kampfreliefs am Schatzhaus der Knidier in Delphi noch Raumanschauung voraus und bemühen sich in Rückenansichten. Später erst bildete sich der klassische Reliefstil aus, aber Unklarheit wird man trotzdem an diesen archaischen Werken zuletzt tadeln müssen. Die Giebelfelder des Tempels von Ägina verlangten die Darstellung des Kampfes in Einzelstatuen. Jede war Träger eines Kampfmotivs, und je nachdem sich die Gelehrten die ursprüngliche Aufstellung denken, ergibt sich entweder starre Symmetrie von Einzelfiguren oder, unter Wahrung der streng gebotenen Symmetrie, eine Reihe interessanter Gruppen voll Leben und Abwechslung, so daß das «äginetische Lächeln» zur belanglosen Nebenerscheinung herabsinkt. Nur so ergibt sich

auch die Parallele zur achaischen Vasenmalerei, wo kein einziges Mal der starre Ausdruck des Gesichts das sprühende Leben der Bewegung hindert. Was Bildhauer und Maler darstellen, ist mit staunenswerter Intuition erfaßt; erst später wird alles empirisch begründet. Zunehmende Leidenschaft im Kampfe riß die Gegner auseinander und gab der Bewegung ungehemmten Raum oder drängte sie in erbittertem Ringen aneinander (Fries von Phigalia). Nicht hohes Relief war Zeichen höchster Kunst, sondern die klare Anordnung, der Wechsel und die absolute Anschaulichkeit jeder Situation. Wieder griff die Kunst zur Raumandeutung (Gjölbaschi), und die Summierung ähnlicher Silhouetten zur Darstellung einer Heeresmasse bewirkte keine Unklarheit, sondern, im Übermaß verwendet, höchstens Monotonie (sogenanntes Nereidenmonument von Xanthos). Und alle Kampfesmöglichkeiten, in denen sich unterdessen die Vasenmalerei versuchte, waren zu sehr lebendigen Szenen am Heroon von Gjölbaschi vereinigt. Nirgends aber entfaltete sich die höchste Kampfesleidenschaft so frei auf der Fläche wie am Mausoleum von Halikarnaß, wo sie sich mit vollendeter Durcharbeitung der Körper und Gewänder und glühendem Pathos der Köpfe verband. Wickelten sich also die Kämpfe an den langen Frieszonen ohne Anfang und Ende ab, so gebot der künstlerische Instinkt da, wo es sich um klar begrenzte Flächen in tektonischer Fassung, d. h. wo es sich um ein Reliefbild an Kleinarchitektur handelte, eine rhythmische Gliederung der Szene, nämlich einen Mittelpunkt und zwei Endpunkte. Es tut der herrlichen Perserschlacht am Alexander-Sarkophag (in Konstantinopel) keinen Eintrag, daß diese drei Punkte in drei markanten Reiterfiguren ausgedrückt liegen, weil sie alle aufs stärkste in den Kampf hineingezogen sind: Roß und Reiter treten hier am klarsten in die Erscheinung, und zwischen diesen drei Stützpunkten, von ihnen ausgehend, sie umbrandend und an sie anprallend, wogt die Schlacht: stürzende Reiter, Fußsoldaten, Bogenschützen und Gefallene, und zwar entscheidet sich, durch die Verteilung der Rollen, die Schlacht, trotz der Überzahl der Perser (12 gegen 6), zugunsten Alexanders. Das Thema der gegeneinander wirkenden Kräfte ist hier in dreifacher Wiederholung aber mit immer neuen Mitteln dargestellt: in der Mittelfigur, dem Hephästion (?) sammeln sich die Richtungen in einem Kreuzungspunkt. Am linken Ende stürmt Alexander gegen einen Perser und bringt ihn zu Fall, gegenüber zügelt Parmenion seinen Hengst gegen den Ansturm eines Persers, der aber schon verwundet vom Pferde sinkt. Und trotz der vielen Überschneidungen des hohen Reliefs und der zum Teil frei gearbeiteten Teile ist der klassische Reliefstil in seiner Gesetzmäßigkeit gewahrt geblieben. Zum überzeugenden Eindruck einer Schlacht hat der Künstler hinter der vorderen

Figurenreihe noch eine zweite und dritte, flachere, ja sogar nur gemalte Schicht angebracht.

Über diesen großen Leistungen der Skulptur, denen noch die Amazonenstatuen eines Phidias, Kresilas und Polyklet beizuzählen sind, darf aber die Einzelarbeit der Vasenmaler nicht übersehen werden, die, mit rein zeichnerischen Mitteln für die Nahbetrachtung arbeitend, es leichter hatten als die Künstler der Friesreliefs. Aber wo ist auch hier Unklarheit? Wo verwirren sich die Szenen? Wenn die älteren schwarzfigurigen Vasen noch behaglich und breit plaudernd Szene an Szene reihen oder, nach gutem Geschmack, das Rund der Schale füllen oder, rein koloristisch gesprochen, schwarze Flächen auf roter oder weißer Fläche gruppieren, so erringt der rotfigurige Stil, der die aus schwarzem Grund ausgesparten Vorgänge mit zeichnerischen Mitteln motivieren muß, die feinsten Kompositionsgesetze, zusammen mit einer psychischen Belebung, welche der frisch zugreifende schwarzfigurige Stil noch nicht kannte. Die Figuren, gleichviel ob auf dem Fries der Amphora, am Rand oder im kreisförmigen Rundbild der Schale, werden größer, die Raumfaktoren mehren sich — aber die rein silhouettenhafte Stilweise setzt bald ihre Grenzen; sie läßt nur soviel zu, als die Figur und Gruppe im ganzen Gefüge nicht unklar macht. Und dennoch, wie geschickt sind diese Tiefenfaktoren ausgedrückt! Aber hinter jeder noch so vorzüglichen Gruppe spricht der schwarze Grund das Machtwort der Fläche. Friedliche Szenen erlaubten die Vereinzelung der Figuren; Kämpfe aber bedingten Überschneidungen, und gerade sie sind es, welche den Gruppen einer bewegten Komposition den Zusammhang wahren. Und wo sich die Maler, Polygnot und die von seiner grundlegend neuen Kompositionsweise abhängigen Vasenmaler, die Freiheit nahmen, die Anordnung in der Zone zu verlassen und die vergrößerte Bildfläche als Raum aufzufassen, in welchem sich die Figuren frei bewegen, da machten sie es sich erst recht zum höchsten Gesetz, innerhalb dieses schwarzen Flächenraums den Einzelgestalten ihre volle Silhouettenwirkung zu belassen, um aus gleichwertigen Faktoren einen monumentalen Eindruck zu erzielen. Polygnots und seiner Genossen Bilder von der Zerstörung Trojas, den Amazonenkämpfen, der Marathon-Schlacht und den Theseustaten sind zwar untergegangen; aber als die bedeutendste Leistung dieses Stils mag die Amphora mit dem Kampf der Götter und Giganten im Louvre erwähnt werden.

Bevor die darstellenden Künste in Nachahmungen oder im Schematismus ihren langsamen Tod fanden, war ihnen noch die Lösung hoher Aufgaben beschieden. Menelaos mit der Leiche des Patroklos knüpft in poetischer Einkleidung an ein Motiv an, das in den vielen Schlachtenreliefs

als das schönste aus dem gegenseitigen Morden herausleuchtet; die Hülfe dem Freund und Bergung des Toten; in ergreifender Weise vereinigt die Gruppe das ethische Moment mit der hohen künstlerischen Aufgabe des Kontrastes und der gehemmten Bewegung. — Und die Mosaikkunst hinterließ in der «Schlacht bei Issus» (Museum von Neapel) ein «modernes» Schlachtenbild, das auf viele Jahrhunderte hinaus nicht seinesgleichen finden sollte. Nicht mehr die Summe von Einzelkämpfen bestimmt seinen Stil, sondern das Massengewühl, die unzählbare Menge und der Wald von Lanzen, der über dem Figurenknäuel andeutet, wie die Massen hin- und herwogen. Und das ganze um einen Moment, um die Peripetie der weltgeschichtlichen Schlacht gruppiert: Alexander sprengt heran und der Perserkönig auf seinem Wagen gibt das Zeichen zur Flucht. Anprall, Tötung eines Satrapen, Entsetzen und Flucht: das ganze Werk faßt ein zeitloses Phänomen.

□ □
□

Die chronikale Ruhmeskunst der Römer.

Man schelte die Römer nicht unkünstlerisch, aber man bekenne, daß sie auch in künstlerischen Fragen sehr sachlich und praktisch dachten, d. h. die Kunst einem bestimmten Zwecke unterstellten. Kommt dann noch hinzu, daß sie keine einheimische Kunst besaßen, sondern die hellenistische weiterbildeten, so erscheinen sie im Verhältnis zu den Griechen als deren Erben, die mit übernommenem Gut Geschäfte treiben.

Krieger und Schlachten mußten bei einem Volke, das sich den Erdkreis unterwarf, wohl das erste künstlerische Anliegen bilden. Freilich können wir nur den Schriftquellen entnehmen, welcher Beliebtheit sich schon zu Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. die Schlachtenmalerei erfreute; wie gerne wüßten wir, wie z. B. die Ereignisse des punischen Krieges im Bilde festgehalten wurden! Der triumphale Einzug in Rom war die Krone für einen großen Sieg; riesige Gemälde, die gewiß nichts anderes als die Etappen eines Feldzuges darstellten, schmückten die Triumphalstraße und wurden am Triumphtage selbst mitgeführt. Einen für das 17. Jahrhundert charakteristischen Kunstzweig nahmen die Römer vorweg: jene Bilder, welche in der Vogelperspektive halb Gemälde, halb Landkarte, mit kriegerischen Szenen vorstellten. Schon diese Verbindung, welche, und in sehr bemerkenswertem Gegensatz zu der älteren etruskischen, zu der unteritalischen und der pompejanischen Wandmalerei, alle rein künstlerische Bildwirkung ausschaltete und das instruktive Moment in den Vordergrund schob, war bezeichnend für den nüchtern praktischen Römer, der sein künstlerisches Ideal in meist unübertrefflich realistischen Porträtbüsten sah. Nur verschwindend wenige Fragmente von römischen Schlachtenszenen sind uns überliefert; da hoben sich, in monumentalem Maßstab gedacht, Heerführer oder paktierende Feldherrn in großzügiger Wirkung des isolierten Umrisses heraus; aber neben ihnen drängte sich, ohne Raumanschaulichkeit, Figur über Figur. Der chronikale Bericht verlangte Ausführlichkeit und glaubte, die Genauigkeit liege in der Menge der Figuren. In der Kaiserzeit aber stellte sich die Kunst nur noch in den Dienst der Monarchen; aller Kriegsruhm umgab ihre Person, alle Schlachtenreliefs waren verherrlichende Erzählungen oder erzählende Verherrlichungen, eine Steinchronik, von Hofbeamten verfaßt.



Kampf der Götter und Giganten.
Griechische Vase im Louvre in Paris. (Nach Furtwängler-Reichhold).



Kaiser Titus auf dem Triumphwagen.
Relief am Titusbogen in Rom. 1. Jahrhundert n. Chr.

Die Statue des Augustus von Prima Porta, in herrlich getriebenem Panzer, verkündet mit dem feinsten Ausdruck hellenistischer Grandezza das Programm der römischen Hofkunst. Seinen Altar in Lyon umgaben die Statuen der sechzig gallischen Provinzen. Nach dem Muster der hellenistischen Monarchen verstand sich die Apotheose des Weltbeherrschers von selbst. Augustus läßt sich als Mars und seine Gattin Livia als Venus Genetrix abbilden. In Götterwürde tront er neben Minerva, während seine Soldaten gefesselte Barbaren zu seinen Füßen schleifen. Gerade das kostbarste Material, der Onyx, sollte dem Ausdruck sublimster — römischer — Ideen dienen. Und das Prunkgerät, wie z. B. eine Anzahl von Bechern aus dem Silberschatz von Boscoreale (Louvre), nahm schweren Bilderschmuck an, der sich wieder um den Triumph des Cäsar Augustus drehte.

Aber die Architektur, welche Kaiserpaläste und Kaisertempel ins Dasein rief, schuf auch einen Typus von Denkmälern, der eigens nur der persönlichen Verherrlichung, der Manifestierung des Ruhms für alle Ewigkeit galt: die Ehrenbogen mit Inschriften und Reliefs, die aber möglicherweise nicht einmal die Hauptsache waren, sondern nur der sie bekrönenden Statuengruppe als Sockel dienten. Und als diese nicht mehr neu waren oder nicht genug Platz für die Chronik eines ganzen Feldzuges boten, errichtete man Säulen, um die sich in lauter Spiralen die Chronik hinaufzieht. Für wen aber waren diese tausende von Figuren gemeißelt, wenn kein Auge sie mehr in diese schwindelnde Höhe hinauf zu verfolgen vermochte?

An den Ehren- oder Triumphbögen und den Ehrensäulen haben wir von jetzt ab die Kriegsdarstellungen der Römer zu suchen. Und selbst das Grabmal der Julier in St. Remy (welches wie der Bogen neben ihm, ein Ehrendenkmal sein sollte), erhielt nur wenige friedliche Szenen als Sockelschmuck, sondern vorab Kampfesbilder, welche, wie auch diejenigen auf den etruskischen Aschenkisten, letzter Dinge auf griechische Sarkophag- oder Gräberreliefs zurückgehen. Der hellenistischen Kunst verdankten sie die nach malerischen Gesichtspunkten durchgeführte Komposition. Es zeugte noch von hellenistischem Taktgefühl, wenn dem Titusbogen nur zwei Reliefs zur Füllung seiner Innenwände und je eine Viktoria für die Zwickel gestattet wurden. Nur provinzieller Überschwang an Dekoration aber stellte große Relieffiguren an die Fronten des Julierbogens in St. Remy und stopfte am Tiberiusbogen in Orange alle Flächen mit Trophäen voll. Die beiden Reliefs am Titusbogen in Rom sind die besten Leistungen der römischen Kriegs- und Triumphalkunst. Der Einzug des Titus auf der Quadriga, während ihn eine Viktoria bekrönt, und die Einbringung des siebenarmigen Leuchters und Schaubrottisches, fassen die bedeutsamsten Momente des jüdischen Feld-

zuges zusammen. Die starke Raumvorstellung und vollplastische Wirkung, welche die vordersten Figuren ausüben, so daß sie gleichsam durch eine Luftschicht von den hintern getrennt scheinen und diese sich nur noch in ganz flachem Relief vom Grunde abheben, die raumbildende Kulisse des Tors, das leichte, mehr gemalte als gemeißelte Relief der Lanzen und Insignien, alle diese Mittel einer ausgereiften Kunst weisen auf den griechischen Hellenismus zurück; aber das Gedrängte der Komposition, das nicht Ausbalancierte in der Flächengliederung, die Vorliebe für ruhige, raumfüllende Togafiguren und das Anbringen der vielen Profilköpfe, das ist römische Sachlichkeit und weist den Weg, auf dem sich die offizielle Kunst weiterschleppte. Und dennoch vermag nichts die Bewunderung für die sicheren, natürlichen Bewegungen der Leuchterträger und für die Feinheit in der Gewandbehandlung zu stören. Mit solchen Dingen gab man sich dann später nicht mehr ab; genug, wenn alles Wissenswerte erzählt war.

Durch Trajan erreichte die chronikale Ruhmeskunst numerisch und künstlerisch ihren Höhepunkt, und kaum eine Regierung, ausgenommen diejenige des Augustus, verdiente diese künstlerische Verherrlichung. Marmorschranken zeigten in Relief die wohltätigen Zivilhandlungen des Kaisers. Hatte sich aber Augustus noch damit begnügt, sein Regierungsprogramm inschriftlich im Monumentum Ancyranum zu verewigen, indessen das Prachtwerk der Ara Pacis nur den Einweihungsakt derselben vorführte und die Statue von Prima Porta in den Reliefs des Panzers nur Andeutungen kriegerischer Ereignisse enthielt, so ließ Trajan die Fronten seines Ehrenbogens in Benevent mit friedlichen Regierungshandlungen bedecken; an die kriegerischen Ereignisse durfte nur erinnert und die Siege sollten nur durch die Friese der opfernden Viktorien angedeutet werden, weil andere Denkmäler hauptsächlich den Feldzügen gewidmet waren. Das Trajans-Forum wurde zur Ruhmeshalle, wie sie höchstens die hellenistischen Herrscher ausdenken mochten; schließlich gaben damals doch die militärischen Erfolge der Kaiser den Ausschlag in der Selbsteinschätzung und in der Kritik der Untertanen. Das ursprünglich 15 Meter lange Relief der Dakerschlacht schmückt jetzt, zerteilt, den Konstantinsbogen, ähnlich wie die Rundreliefs mit den Szenen aus dem Privatleben des Kaisers. Nicht genug an der Erzählung, mußten die Statuen gefangener Barbaren für immer des Kaisers Triumph versinnbildlichen. Aber noch fehlte die Kriegschronik in Marmor, das Denkmal, welches täglich die Mühsale und den schließlichen Erfolg des Kaisers in zwei Dakerkriegen erzählte. Im Mittelpunkt des Trajans-Forums stand die Reiterstatue, vor dem später errichteten Tempel aber erhob sich die Säule, um deren Schaft sich spiralig das Band der Kriegs-

chronik schlingt; mit tagebuchartiger Genauigkeit verfolgt sie alle Ereignisse und Einzelheiten, ein künstlerisches Militärdenkmal, wie es bis jetzt noch nie ausgedacht war, sei es denn, man setze die ägyptischen Königsreliefs damit in Parallele. Soldaten haben das Programm gegeben und Soldaten bilden das ausschließliche Thema. Noch weht der Geist des Hellenismus über diesen Szenen; gerade die Genauigkeit des Berichtes bedingte eine Wiedergabe der Szenerie: Gebirge, Wald, Meer, Lager und Brücken: man neigt sogar zur Annahme, als fußten diese Reliefs zum Teil auf Gemälden. Aber einer poetischen Naturempfindung ließ das Thema keinen Raum: so wenig als die Tausende von Soldaten findet der Beschauer Muße, sich in die Natur zu versenken; höchstens darf er die Konstruktion des Lagers und der Brücken, der Rüstungen, Schilde, Feldzeichen usf. studieren. Aus den Forderungen der Ausführlichkeit und den Bedingungen des Bildfeldes ergaben sich Widersprüche, und deren Lösung wurde auf Jahrhunderte hinaus zum Kompositionsprinzip. Es handelte sich nicht mehr um die Darlegung von Kampfmotiven, die, auf Einzelgruppen verteilt, schließlich die Idee des Kampfes auslösten, sondern um die Bewegung von Massen auf einer Fläche, und der Kampf von Masse gegen Masse setzte sich schließlich doch wieder aus Einzelkampfmotiven zusammen, die aber auf Grund der neuen Raumvorstellung nur mit den andern zusammen Existenzmöglichkeit haben. Die Ausführlichkeit führte dann von selbst dazu, da, wo die Szenerie nicht von bestimmender Wichtigkeit war, die Fläche mit Figuren zu bedecken, die Reihen der marschierenden oder den Feldherrn anhörenden Soldaten übereinander aufzuschichten, über der vordersten Reihe der ganzen Figuren noch Reihen von Köpfen anzubringen. Und dennoch waren die Bildhauer noch ganz vom Gefühl des Lebens einer Gruppe erfüllt, was bei der Unmenge der Figuren und den unvermeidlichen Wiederholungen hoch anzuschlagen ist. Es scheint ferner, daß sich die Künstler für die Schlachtendarstellung ganz besondere Mühe gaben, ihnen die nötige Raumsphäre zu verleihen. Aus den genannten Voraussetzungen heraus ist auch das Mißverhältnis zwischen Figuren und Gebäuden nicht mitleidig zu entschuldigen, sondern entwicklungsgeschichtlich zu verstehen. Die Durchführung steht auf der Höhe der Reliefs am Titusbogen, während dann etwa ein halbes Jahrhundert später auf der Säule des Marc Aurel Schematismus und schlechte Durchführung alles künstlerische Empfinden erdrückt haben. Am Septimius Severusbogen (203 n. Chr.) ist alles Flächengefühl so gänzlich verloren gegangen, daß die Meister statt sich an die Dekorationsgesetze des Trajansbogens in Benevent zu halten, Bilderzonen mit kleinfigurigen Gruppen übereinandersetzten und die Kompositionsweise der Trajanssäule

mit merklichen Veränderungen — einem Zerreißen der Erzählung und Zusammenballen der Gruppen — in einen stark schattenden malerischen Stil übertrugen. Die vorhandenen Stilprinzipien hatten aber schon viel früher zu eigenartigen Fortbildungen geführt. Was sonst in einem malerischen Reliefstil gebunden war, wich jetzt diametral zu furchtbaren Dissonanzen auseinander: fast frei gearbeitete Reiterfiguren, welche einen Trupp Legionssoldaten umkreisen, vor ganz glatter neutraler Fläche, sollen die Leichenparade Antonins vorstellen; sie erinnern in bedenklicher Weise an Bleisoldaten. Der trockene Reliefstil der Marc Aurelssäule schleppte sich bis in die Zeit Konstantins und Theodosius' des Großen fort. Aus den asiatischen Reichen war die Verherrlichung der Monarchen durch chronikale Triumphalskulptur auf Grund analoger Voraussetzungen nach Rom gekommen: im oströmischen Reiche fand sie dann auch ihre Fortsetzung, wie der mit kriegerischen Szenen bedeckte Galeriusbogen in Saloniki beweist; auch Theodosius dem Großen und Arkadius wurden Spiralsäulen errichtet. — Es bedarf keiner Begründung, weshalb der sogenannte frühchristliche Stil, der richtiger «Christliche Antike» genannt wurde, in seinen Mosaiken (Santa Maria Maggiore in Rom) und seinen Miniaturen (Josuarolle) auf die Komposition der spätrömischen Reliefs zurückgreift; erwähnt muß aber werden, daß dieselbe Anschauungsweise, freilich systematisiert, zum Teil mißverstanden und verdunkelt, in der byzantinischen und karolingischen Kunst fortlebt.

War das römische Reich einmal ein Militärstaat, so drängt sich die Frage auf, ob sich in der Grabmalskunst kein Niederschlag davon zeige. Wir sehen jetzt von den mit Figuren vollgestopften Galliersarkophagen ab und vermerken die Tatsache, daß römische gerüstete Krieger, ähnlich wie seinerzeit auch griechische und etruskische, nur wegen des Gegensatzes ihrer Erscheinung gegenüber der idealen nackten Figur, in Bronzestatuetten nachgebildet wurden. Wichtiger aber ist die andere Tatsache, daß sich z. B. in den germanischen Ländern, wo Legionen stationiert waren, eine bedeutende Zahl von Militärgrabsteinen fand, die, im Gegensatz zu den griechischen Grabmälern, als Ehrenmonumente für den Soldatenstand gewertet sein wollen, wie die ausführlichen Inschriften, die repräsentative (man würde heute sagen photographische) Haltung des Toten, namentlich aber die häufig vorkommende Beschränkung auf die Anbringung der militärischen Ehrenzeichen und der Waffen unwidersprechlich bezeugt.

«Der Krieg als Kunstwerk» und «der Krieg als illustrierte Tatsache», diese beiden Gegensätze mögen auch genannt werden, wo man sich über die Unterschiede zwischen griechischer und römischer Kunst klar zu werden sucht.

□ □
□



Belagerungsſzene.
Handſchrift des Rudolf von Ems auf der Kantonsbibliothek in Zürich.
Zweite Hälfte 14. Jahrhundert.



Die illustrative Kunst des Mittelalters.

Wie im klassischen Griechenland, so fanden auch im «finstern» Mittelalter die Künstler ihre fruchtbarste Anregung durch die epischen Stoffe, unter welchen jetzt die biblischen Erzählungen den ersten Platz behaupteten; für uns beansprucht das kriegereiche alte Testament das größere Interesse, und zwar legte das frühe Mittelalter auf die ausführliche Illustrierung der Psalmen mit ihrem z. T. kriegerischen Ton großes Gewicht (Utrechtspsalter), während sich diese religiösen Kampfesbilder später nur noch in kleinem Maßstab zeigen und zusammen mit den allegorischen in den herrlichen Zierinitialen ein mehr genrehaftes Dasein führen, im Gegensatz zu den seit etwa 1200 besonders häufigen und sehr ausführlichen Kampfszenen der Offenbarung Johannis. Da nun die Kultur des späteren Mittelalters ganz besonders durch das Rittertum bestimmt war, so tritt, abgesehen vom biblischen und legendären Bilderkreis, die ritterliche Literatur in den Vordergrund, d. h. jene Sagenstoffe, in welchen sich Helden durch viele Kriegstaten Ruhm erwerben. Da sind das Rolands- und Alexanderlied, der Wilhelm von Oranien, die Aeneis des Heinrich von Veldecke, der Lohengrin und Parzival; die großartigsten Kämpfe aber erzählte das bedeutendste deutsche Epos, das Nibelungenlied. Ganz besonders war ja Frankreich das Land der ritterlichen Sagenstoffe, welche, durch die Kreuzzüge vermehrt, z. T. auch in Deutschland Bearbeitung fanden. Es waren jedoch auch der rein historischen Stoffe genug, inhaltlich wie künstlerisch verbinden die Wandgemälde in Karls des Großen Pfalzen zu Ingelheim und Aachen das Altertum und das Mittelalter. Sie bedeuten den klarsten Ausdruck der imperialistischen Ideen des Kaisers, indem sie nicht allein kriegerische Ereignisse der alten Geschichte (nach dem Kompendium des Orosius), sondern auch der christlichen Aera Feldzüge Karl Martells, ja sogar des Kaisers selbst darstellten, monumentale Ruhmeschroniken, wie sie die Herrscher des ausgehenden Altertums in Stein verewigt hatten. Der 70 Meter lange Teppich von Bayeux (2. Hälfte 11. Jahrhundert) schildert die Ankunft der Normannen in England und die Schlacht bei Hastings. Eine Handschrift der Berner Stadtbibliothek erzählt die Geschichte Kaiser Heinrichs VI. (um

1200). Von Kaiser Heinrichs VII. Romfahrt berichtet der Codex Balduins von Trier im Archiv zu Koblenz (14. Jahrhundert). Sogar die ganze Weltgeschichte, von der Erschaffung der Erde an, sollte in reicher Bilderpracht dargestellt werden, wobei natürlich Kämpfe, Belagerungen, Eroberungen eine große Rolle spielen. (Zahlreiche Handschriften der Weltchronik des Rudolf von Ems.) Im «Songe du Vergier» steht, daß französische Ritter im 14. Jahrhundert in den Sälen ihrer Schlösser Schlachten malen ließen — weil dieser Gegenstand sie am meisten interessierte. In Conflans, dem Schloß der Mahaut von Artois, Gräfin von Flandern, waren Gemälde mit den Kriegstaten ihres Vaters zu sehen. Und war es schließlich an den Kämpfen historischer und sagenhafter Persönlichkeiten noch nicht genug, so verlangte die lehrhafte Dichtung die allegorischen Kämpfe von Tugenden und Lastern. (Die Handschriften des Prudentius, Lustgarten der Herrat von Landsberg aus dem 12. Jahrhundert, Augustins «Civitas Dei», welscher Gast des Thomasin von Zerkläre.) Und endlich kamen noch die für anerkannte Ritterschaft unentbehrlichen Kämpfe im Minnedienst dazu. (Heidelberger Liederhandschrift: 14. Jahrhundert.) «Minne und Krieg» ließe sich etwa als Titel für die nicht rein historische, profane Kunst des späteren Mittelalters vorschlagen.

Für die Stilbildung des hohen Mittelalters (12. Jahrhundert) ist es nun von grundlegender Wichtigkeit, daß die monumentale Kunst mit ihren Kampfdarstellungen, die Reliefskulptur wie die Wandmalerei, und ebenso die Buchmalerei, neben welcher die Kleinplastik, d. h. das Elfenbeinrelief (Buchdeckel und Spiegelkapseln) noch erwähnt werden mögen, nicht realistische Kämpfe, sondern nur die Idee des Kampfs darstellten und zwar in einzelnen Trägern, welche in ihren verschiedenen Bewegungen den Gehalt der Idee voll ausschöpften. Diese «abstrakt» dekorative Auffassung bildet die logische Folge der mittelalterlichen Weltanschauung, welche den Einzeldingen Selbständigkeitswert versagte und sie nur als Teile eines großen Ganzen anerkannte. Nicht primitives Unvermögen, sondern hohe stilbildende Kraft lag in der Ausscheidung und Betonung des Wesentlichen. Freilich mühte sich die noch auf das Altertum zurückgehende Kunst des frühen Mittelalters, von der wir hauptsächlich die Karolingische Hofkunst und ihre Ableitungen ins Auge fassen, mit der Raumangabe ab (Utrechtspsalter); allein die Zonenkomposition wurde dann vorherrschend, die Figuren ballten sich zu Klumpen oder schoben sich zu einem Konglomerat von Silhouetten zusammen, der Raum hinter ihnen blieb ungenützt und verflachte, während sich z. B. Städteansichten, trotz des verkürzenden Verfahrens, mit Hilfe der Linearperspektive sehr räumlich gaben; man kann sie auf die Lageran-

sichten an der Trajanssäule zurückführen. Die Städte räumlich, die Figurengruppen dagegen schon ganz silhouettenhaft; wir erwähnen als Beispiel die kriegerischen Szenen im Psalterium aureum in St. Gallen. Diesen Dualismus suchte dann die Malerei im 12. Jahrhundert (und später noch) durch einheitliches Stilempfinden, d. h. durch konsequente Leugnung der Tiefendimension von Luft und Licht zu ersetzen. Alles wird also vollständig flach dargestellt. Die Gebäude und die wenigen landschaftlichen Teile erstrecken sich demnach nur in die Höhe und in die Breite, und wo einmal die körperliche, d. h. dreidimensionale Darstellung unentbehrlich schien, wird sie leichter als Störung, denn als Wahrheit empfunden. Wie in der altorientalischen Kunst liegt der Ausdruckswert in der Linie, während die Farbe zunächst nur als schmückende Beigabe gewertet wird. Aber nicht lange mehr ließ sich die Umwelt durch ein so strenges Stilprinzip meistern. Mit der Bereicherung der Kampfbilder durch Figuren und mit der Wiederholung der Situationen, mit dem Eindringen der Modellierung und der allmählichen Andeutung des Raums, kurz mit der beginnenden Individualisierung des Kampfs hatte das hohe Mittelalter sein Ende erreicht, und das späte (14. Jahrhundert) bildet in Komposition, Unterscheidung der einzelnen Momente, in Landschaft und Gebäuden nur die Vorbereitung auf das kommende Jahrhundert. Die Krieger und Pferde schichten und staffeln sich jetzt reihenweise hinter- und übereinander auf; von den hintersten gewahrt man oft, wie von erhöhtem Standpunkt aus, nur den obersten Umriß des Kopfs bezw. Helms. Der freigebliebene Bildgrund schmückte sich auch jetzt noch vielfach als ganz neutrale Fläche mit einer Farbe, die als Folie für das Figürliche zu dienen hatte, oder sogar mit feiner teppichartiger Musterung, wobei der naive Maler in seiner kindlichen Prachtfreude nicht an den neuen Dualismus, den er involvierte, gedacht hat. Mußte nun nicht diese Häufung von Silhouetten um der Ausführlichkeit willen der Ausdrucksfähigkeit des Einzelnen schaden? Und mußten nicht gerade die Schlachtenszenen an Lebendigkeit einbüßen, je mehr Figuren und Momente in die Bildfläche gestopft wurden? Allerdings sind bei einer Kampfszene, z. B. im «Lustgarten» der Herrat, oder im Balduinkodex, nur die vordersten Figuren Träger der Handlung, während sich die hinteren nur als solche Stücke präsentieren, die nichtsdestoweniger mit der gleichen Deutlichkeit gezeichnet sind wie die vorderen; die Helmstücke, Schilde, geschwungenen Arme mit Schwertern, Lanzen usw. erwecken demnach allerdings den Eindruck eines Massenkampfes; aber die Lebendigkeit, ohne welche eine Kampfdarstellung unmöglich ist, kommt, und hier freilich mit voller Deutlichkeit, doch nur in den vordersten unüberschnittenen Gestalten

zum Ausdruck. Eine bedeutsame, oft hinreißende Gewalt liegt immer noch in diesen Silhouetten, und meistens bedauert man, daß sie nicht mehr isoliert auf dem Grunde stehen. Da sind der Anprall einer Heeresmasse auf die andere — eine Parallelbewegung vieler Silhouetten, verstärkt durch Lanzen und Fahnen — sowie die Umkehr und Flucht des Gegners durch wenige Figuren überzeugend klar ausgedrückt.

Der Abkürzung und Andeutung im Ganzen steht nun, wie in der römischen Triumphalplastik, die größte Genauigkeit im Einzelnen gegenüber. Abgesehen von den Grabmälern bilden die Miniaturhandschriften die vornehmste Quelle wie für die Trachten- so auch für die Waffenkunde. Und diese Handschriften dienten nicht der Illustration allein, denn in diesem Falle hätten sie sich schließlich mit unkolorierten Zeichnungen begnügen können, sondern vorwiegend noch dem kirchlichen und höfischen Prachtbedürfnis. Die oft ungemein reiche Bemalung (Heidelberger Liederhandschrift) soll nun ihrerseits die Figuren auseinanderhalten und sie vom Grund abheben. Mit ganz besonderer Freude lassen daher die Maler Helme, Schilde, Schwerter und Rüstungen in Gold und Silber glänzen, die Waffenröcke, Schabracken der Pferde und die zierlichen Wimpel und großen Fahnen in prächtigen Farben leuchten. Auf Farbenwirkung ist also diese Silhouettenkunst zu allermeist berechnet. Aber gerade die Bemalung brachte ihrerseits wieder eine neue Durchbrechung des reinen Flächenprinzips auf: die Modellierung.

Klerus und Ritterstand behaupten das Gebiet der Grabmäler; das in Ausstattung und Bemalung oft sehr pompöse Rittergrab ist das Ehrenmonument des Ritterstandes im Großen wie das Reitersiegel im Kleinen; unvergeßlich sind die kampfbereiten, mitunter übertrieben lebendigen Rittergestalten in verschiedenen Kirchen Englands; das eine Bein vor das andere gesetzt, die rechte Hand am Schwertgriff, so scheinen diese Kreuzzugsritter auch im Tode noch gegen die Ungläubigen zu kämpfen oder für den Idealritter jener Zeit, Richard Löwenherz, zu fechten. Aber noch mehr Denkmäler hat sich das Rittertum gesetzt: die Stifterstatuen im Westchor des Naumburger Doms bedeuten seine glänzendste Charakteristik, wie denn ihrerseits Heilige in Rittertracht seine Idealisierung darstellen. Rittertum und Gottesdienst, in einem Wort, der Kreuzzugsenthusiasmus und die Kreuzzugsmystik strahlen auf der göttlich schönen Statue des heiligen Theodor, der an der Kathedrale von Chartres den Eingang zum Heiligtum behütet.

□ □
□

Das «räumliche» Schlachtenbild für Illustration, Ruhmeskunst und Belehrung.

Das Programm einer überaus bewegten Zeit liegt in der so gewählten Fassung des Titels ausgesprochen. Denn drei an sich verschiedene Geistesrichtungen, deren Wurzeln aber doch in dem gemeinsamen Boden des literarischen Wissens stehen, bedienen sich einer im Grunde sich gleichbleibenden Auffassung des Schlachtenbildes. Es gewinnt aber jetzt noch in viel höherem Maße aktuellen Wert als in irgend einer früheren Epoche — nämlich durch die historischen Tatsachen; waren doch das Ende des 15. und die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts von gewaltigen Kriegen erfüllt; die Kunst mochte nicht mehr vorwiegend alte Sagen erzählen, sondern, mit neuen Darstellungsmitteln ausgerüstet, an dem höchst bewegten Leben der Gegenwart teilhaben. Sie dient noch der Illustrierung, aber in ganz verschiedener Hinsicht. Bis zur Erfindung des Buchdrucks herrschte die Handschrift; bis der Holzschnitt sie verdrängte, hatte also die Miniatur das Monopol der Verbildlichung der Ideen und der Verbreitung der künstlerisch realisierten Vorstellungen. In den Geschichtsbüchern mit Miniaturen werden wir also die Entstehung des neuen Schlachtenbildes zu suchen haben. Und nicht ohne weiteres räumte die Miniaturhandschrift dem gedruckten Buch mit Holzschnitten den Platz; als Pracht- und Luxusstück, als Privileg der Höfe und Klöster zog sie sich in eine ganz vornehme Isolierung zurück — wenigstens in Frankreich, während sich das gedruckte Buch und der Holzschnitt die Schichten des deutschen Volkes eroberten. In Frankreich wurden die Chroniken von Hofmalern hergestellt; in Süddeutschland schrieben sie die Ratsschreiber oder sonstige Beamte der Stadt, und biedere Handwerker zeichneten die vorgeschriebenen Bilder und kolorierten sie mit Wasserfarben; die Schweiz hat mit den Chroniken des Tschachtlan, Diebold Schilling, Edlibach und Schodeler einen namhaften Beitrag geleistet, worüber jedoch die mit Holzschnitten illustrierten Chroniken eines Stumpf u. a. nicht vergessen bleiben dürfen. Von den mittelalterlichen Weltchroniken mit ihrer ganz religiösen Tendenz spalteten sich nun die Länder- und Stadtchroniken ab, die zwar mit den Gründungssagen ihren Anfang nahmen, es sich aber

trotzdem nicht versagten, die unmittelbare Gegenwart in den Bereich ihrer Darstellungen einzubeziehen. Das Vergangene interessierte um des Gegenwärtigen willen; die Geschichtsdarstellung verlor sich nicht in fernen Ländern und Völkern, sondern bot schlechthin ein anschauliches Bild des Nächstliegenden. Die vorzugsweise retrospektive Kunst des Mittelalters hatte alle Vorzüge, mochte es sich um Kämpfe, wie sie in den Büchern Mosis oder im Rolandslied erzählt werden, handeln, ohne jede Bedenken in Gegenwart umgesetzt, das heißt ihnen Trachten und Waffen der jeweiligen Gegenwart geliehen; so wurden diese Miniaturen zu unschätzbaren Dokumenten der Waffenkunde. Und nicht anders im 15. Jahrhundert, in welchem sich diese Tendenz durch gereifte Darstellungsmittel noch verstärkte. Mit Vorliebe dient dem Holzschnitt und Kupferstiche die Geschichte der mutigen Judith als Vorwand für prächtige Lagerszenen und wildes Kriegsgetümmel. Es kamen dann aber die Söldner, welche in einem gegenwärtigen oder kurz vergangenen Krieg eine Stadt belagert hatten, und nicht die Assyrer, welche vor Bethulien lagen, zur Darstellung. Bald jedoch ziehen sich diese retrospektiven Darstellungen gegenüber der Überfülle, welche die unmittelbare Gegenwart spendete, in die Bibeln und Chroniken zurück. Den ungezählten neuen Anliegen nach Verbildlichung hätte die Miniaturmalerei schlechterdings nicht mehr genügen können. Druck und Holzschnitt wurden zum Sprachorgan der übermächtig bewegten Zeit, die an innerem und äußerem Erleben so unendlich viel vom Herzen weg reden mußte.

Der Krieg war nicht mehr ein Dreinschlagen mit dem Schwert oder Lanzenschleudern; er hatte sich schon längst durch die Führung der Feuerwaffen kompliziert und sein Wirkungsgebiet erweitert. Trotzdem war natürlich der Nahkampf noch nicht ausgeschaltet; die Kriegsillustrationen scheinen mit den Tatsachen Schritt gehalten, d. h. alle technischen Neuerungen sofort wiedergegeben zu haben; die ältesten bis heute nachgewiesenen Darstellungen von Feuerwaffen gehen in die Jahre 1326 (Manuskript des Walter von Milemete in Christchurch-Library, Oxford) und ca. 1340 (Fresko in der Kirche S.Leonardo zu Lecetto bein Siena) zurück. Die Miniaturhandschriften, die durch kolorierte Zeichnungen illustrierten Chroniken und schließlich die Druckwerke mit Holzschnitten, mit ihrer Darstellung der Städte, ihrer Belagerung und Verteidigung, mit dem Anmarsch der Truppenkontingente und ihrer Aufstellung, der Schilderung des Lagers mit allem drum und dran, mit ihrer genauen Wiedergabe der Geschütze, Schutzdächer und Schanzkörbe, der Gräben, Sturmleitern und Verhaue, der Belagerungs- und Wurfmaschinen, ganz abgesehen von den Waffenarten,



Belagerungsszene aus der „Histoire de Charles Martel“ von Loyset Liédet.
Brüssel, Königliche Bibliothek (herausgeg. von J. van den Gheyn.)



Einnahme der Stadt Sagunt durch die Römer.
Wandgemälde im Festsaal Abt Davids von Winckelheim im St. Georgs-Kloster zu Stein a. Rhein.



all dies erhebt diese Werke zum Rang kriegswissenschaftlicher Dokumente, die stets den Bestand der Zeughäuser und Museen wertvoll ergänzen. Daneben finden sich schon seit etwa 1470 die rein kriegswissenschaftlichen Illustrationen, wie die «Kriegs- und Lagerszenen unter Karl dem Kühnen», welche der niederländische Meister W. (mit dem Schlüssel) hinterlassen und in welchen er, wohl aus Interesse an den Waffengattungen, in verschiedener Stärke, auf Einzelblättern Reiterei und Fußvolk vorführt, oder das Hausbuch des Fürsten Wolfegg, oder die Darstellungen von Segelschiffen, Galeeren und Kriegsschiffen, oder schließlich das Kriegsbuch des Philipp Mönch (Heidelberg, Universitätsbibliothek. Pal. germ. 126.). Den kriegswissenschaftlichen Zweck dieser Einzelillustrationen erfüllen dann aber erst die Zeug- und Waffenbücher Maximilians und nebst anderen späteren Werken das Kriegsbuch des Leonhard Fronsperger (Frankfurt 1573) wirklich vollständig.

Freilich nur im Norden und nur in Bezug auf eine Persönlichkeit, die echte Volkstümlichkeit, biederes Deutschtum mit den humanistischen und im Grunde antiken Ruhmesideen verband, konnte diese illustrative Kunst zum Ruhmesdenkmal verwertet werden. Wenn einmal die deutsche Renaissance in all ihren mannigfaltigen, weltbewegend starken, aber z. T. auch wieder unabgeklärten Äußerungen bestimmt erfaßt werden soll, so mag sie sich wohl im Kunstkreis Maximilians am vielseitigsten äußern. Es genügt daran zu erinnern, daß ein Albrecht Dürer, ein Burgkmair, Brosamer, Breu und viele andere «moderne» Meister für diesen Kaiser tätig waren. Auch Maximilian wollte sich und seinem ganzen Stammbaum Unsterblichkeit sichern, und nichts, was ihm die Berechtigung zu diesem Anspruch einzugeben schien, blieb außer acht: d. h. das ganze Leben, alle Kriegstaten, alle Ahnen, alles was das Reich an kriegerischer und festlicher Pracht aufzubieten vermochte, mußte in großen Holzschnittzyklen niedergelegt werden. Und diese schriftliche und künstlerische Verzierung wurde mit einer Gründlichkeit und in einem Maße betrieben, als wollte der Kaiser am Ende seiner bewegten Regierung noch einmal allen Schlachtenruhm und alle ritterliche Romantik bis zur Neige durchkosten. Es ist für diesen deutschen Ruhmeskultus, der ohne die mittelalterliche Romantik gar nicht zu denken wäre, bezeichnend genug, daß sich der Kaiser mit monumentalen Aufgaben, wie seinem Grab in Innsbruck, umstanden von Ahnen und Kriegshelden und mit den (untergegangenen) Fresken im Augsburger Rathaüse (1516), mit ihrer unvermeidlichen Genealogie und ihren Schlachten nicht zufrieden gab; eine Kunst brauchte der ruhmeshungrige Kaiser, die jedes Moment und jeden Gedanken zum fertigen episodenreichen Bild umschuf und der alles, was irgend geschehen war, zur Verbreitung anvertraut werden konnte: so

trat der volkstümliche Holzschnitt in den Hofdienst; beiläufig mag daran erinnert werden, daß Maximilian derselben Kunst auch sein Reiterbildnis anvertraute. (Holzschnitt von Burgkmair 1518.) Wie gerne mochte Maximilian in alten Tagen im «Theuerdank», dieser umständlich symbolischen Dichtung mit ihren Wiederholungen blättern, wie unsterblich mochte er sich fühlen, wenn er seit Jahren schon das Programm zum Triumphzug diktierte, bis er sich schließlich auch noch an den pompösen Wagen, den bunten Reitergruppen, dem kriegerischen Aufzug erfreuen konnte; nun ist dieser Triumphzug seinem ganzen Wesen nach nichts anderes als die fast endlose Aufreihung von einzelnen Gruppen; das deutsche Gemüt wollte einmal von diesem ungewohnten Erlebnis recht viel haben, und alles einzeln und genau sehen. Ein langer kostümierter Festzug zieht langsam an uns vorbei; aber es ist kein so bezwingender Masseneindruck wie bei Mantegna. Umständlich war die Entstehung des Triumphzuges; nachdem der Kaiser Alles diktiert, unternahm Marx Treitzsaurwein die endgültige Redaktion. Dann wurden Miniaturen als Vorlagen gemalt, und 1516—18 ging es endlich ans Schneiden der Holzstöcke; Augsburg und Nürnberg teilten sich in die Aufgabe. Ohne nach Italien mit seinen römischen Triumphen zu sehen, trauten sich freilich die deutschen Künstler nicht an die Aufgaben heran: In den Miniaturen tragen Landsknechte große Tafeln mit Städteansichten und Schlachtenbildern: «Item jetzo sollen ettlich lanndsknecht auf alt Romisch etliche schlösser unnd stet tragen». Und als römischer Kaiser wollte Max auch seinen Triumphbogen haben, nicht in Stein, weder in Nürnberg noch irgendwo sonst, sondern nur im Holzschnitt. «Ehrenpforte» heißt dieses mit Bildern beladene Ungetüm; nur ein bildliches Ehrentor, aber dieses voll ehrenvoller Anspielungen, viel mehr als irgend ein antiker Triumphbogen zu erzählen vermochte. Und es war doch immer wieder dasselbe Thema, nur da und dort noch weiter ausgesponnen und mit neuen Beziehungen bereichert. Wieder prangte da der Stammbaum des Kaisers zwischen den Wappen der deutschen und denen der burgundischen Linie, über den Pforten des «Lobes» und des «Adels» je 12 historische Szenen, und an den Rundtürmen noch Geschichten aus dem Privatleben. Auch auf diese Idee mußte Dürer eingehen, obschon sie gewiß seinem Wesen widersprach; in den spätgotischen Details erholte er sich in liebevoll sorgfältiger Zeichnung von den Anstrengungen barocker Phantasie. Und war schon die Ehrenpforte mit Schlachtdarstellungen behangen, so zwang sie doch noch zu einer Auswahl; aber im «Weißkunig» wurde erzählt und vorgeführt, wo überhaupt einmal innerhalb der kaiserlichen Interessesphäre gekämpft wurde; auf etwa 248 Holzschnitte entfallen 93 mit kriegerischen Szenen.

Und konnte sich der Zeichner auf diesen Blättern in behaglicher Breite ergehen, so zwangen die 14 (ehemals wohl 16) Scheibenrisse des Jörg Breu (München, Kupferstichkabinett) zu geschlossener Komposition und sorgfältiger Einzelausführung. Innerhalb dieser Unmenge von Schlachtenszenen lassen sich nun aber solche unterscheiden, welche ganz allgemein Truppenzüge, Kämpfe und Belagerungen schildern, und solche, welche, genau dem historischen Bericht folgend, die Schlacht in ihrem wirklichen Verlauf mit genauer Angabe der Örtlichkeit wiedergeben. — Und es war der aufwändigen Züge mit kriegerischem Apparat noch nicht genug; eine weitere prächtige Holzschnittfolge, wie der Hochzeitszug Maximilians, tat ein übriges an umständlicher Prachtentfaltung. Als ganz besondere Aufmerksamkeit gegen den Kaiser mag dann ferner die Tatsache beurteilt werden, daß Fresken im Fuggerhause in Augsburg wieder die Genealogie und die Kriegstaten Maximilians verherrlichten. Und die monumentale Verherrlichung kriegerischer Ereignisse setzte sich natürlich auch in der Regierung Karls V. fort. Noch in den dreißiger Jahren entstanden die Teppiche des Vlamen Barendt van Orley mit der Schlacht von Pavia als Gegenstand (Museum von Neapel), und ebenso fertigte Jan Vermayen Kartons für Gobelins an, die mit allen Einzelheiten, mit Land- und Seeschlachten, des Kaisers Kriegszug nach Tunis darzustellen hatten.

Wir fragen nach dem künstlerischen Merkmal der Schlachtenbilder in diesem so bewegten Jahrhundert und finden, daß es dem mittelalterlichen diametral entgegengesetzt ist: Damals drückende Enge und symbolistisch abkürzende Erzählung von Nahkämpfen, jetzt aber die breite Schilderung womöglich aller Episoden des Kampfs mit möglichst detaillierter Angabe der Örtlichkeit. Hatte jedoch die Kunst sofort die fertige Raumanschauung, das Proportionsgefühl und die Perspektive zur Verfügung? Sie mußte es sich, namentlich in Deutschland, in langem unablässigem Ringen erst erwerben, und wenn ein Meister selbst am Ende des 15. Jahrhunderts die Einzelepisoden nicht in die Tiefe hinein verteilen konnte, so baute er sie eben wieder übereinander auf; was schadete es, wenn Berge, Häuser, Bäume und Menschen einander drängten, wenn nur alles erzählt werden konnte, was passiert war? Der Künstler, welcher z. B. die kriegerischen Episoden für die burgundischen Teppiche im historischen Museum in Bern entworfen hatte, wußte sich vollends nicht mehr in der Fülle der Gesichte zurechtzufinden, und so etwa haben wir uns die Durchschnittsleistungen der deutschen Kunst vorzustellen — alles übereinander, ohne Luft und Raum, und beengt von Gebäuden, bis sich das Raumgefühl geklärt hatte.

Da waren zunächst die Franzosen und Niederländer von vornherein besser

dran. Wenn schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts ein Hubert van Eyck nahestehender Maler in den «Heures de Turin» den flachen Strand, das Meer mit den anschlagenden Wellen, und auf dem Strand, ohne Gedränge, eine prächtige Kavalkade darstellen konnte — der herrlichen Ritter auf dem Genter Altar nicht zu vergessen — so durften sich die Maler getrost an die verwickelten Schlachtenbilder wagen; sie wiesen sich wenigstens über Kenntnis der räumlichen Tiefe und der Verminderung der Größenproportion und sogar über Empfindung der Luftperspektive aus. Man darf wohl dieser niederländisch-burgundischen Miniaturmalerei nachrühmen, daß sie früher zur Aufnahme des vollständigen Schlachtenbildes befähigt war als die deutsche, weil sie anscheinend früher bewußt auf räumliche Illusion ausging, und zwar selbst bei neutralem Hintergrund, was dann zugleich ein richtigeres Verhältnis der Figuren zu den Räumlichkeiten zur Folge hatte und mit feinster zeichnerischer und malerischer Durchführung des Einzelnen verbunden war. Und wie diese Miniaturmalerei von Hofluft lebte und aus höfischer Pracht ihre Nahrung empfing, so waren ihr Schlösser und Wälder, Burggräben und Lager, Pferde und Waffen altgewohnte Dinge.

Wir wählen als Ausgangspunkt die «Chroniques et Conquestes de Charlemagne», welche Jean le Tarvenier von Audenarde 1460 für Herzog Philipp den Guten von Burgund malte. Beide Bände enthalten in ihren 105 Miniaturen 74 kriegerische Szenen. Der Horizont reicht bis an den obern Bildrand hinauf; Einzelepisoden sind auf dem ganzen Raum, der aber durch plastische Gegenstände und Kulissen geschickt gegliedert ist, verteilt. Alles erscheint mit vollkommener Klarheit wiedergegeben, nur hat man nicht durchweg den Eindruck der Tiefe, sondern des Aufsteigens. Hat nun der Maler seine ruhigen Einzelperioden auf der Landschaft verstreut, so wagt er sich mit sicherem Griff auch an vollständige Schlachtenbilder heran, und zwar erscheinen im zweiten Band seiner «Chroniques» sein Raumgefühl und sein Stil wesentlich gereift. Der Ausdruck überzeugender Schnelligkeit für jede Bewegung steht ihm zu Gebot, aber während er im ersten Band seine Schlachten aus ungezählten Einzelheiten zusammensetzt, die oft den Gesamteindruck verwirren, und während er die Kämpfenden etwas zu locker zusammenfügt, dahinter aber Unbeteiligte Massen zusammendrängt, erfüllt er im weiteren Verlauf seines Werkes ganze Bilder mit tobendem Schlachtgewühl, wobei die Massen dicht ineinander verkeilt, von gezückten Schwertern und wehenden Fahnen überragt sind. Und durch die feine Modellierung gewinnt das Ganze an Eindrücklichkeit, die ohnehin schon durch den beständigen Wechsel in der Darstellung der Kämpfe einen hohen Grad erlangt hat.

Die «Histoire de Charles Martel» in Brüssel, auch für Herzog Philipp von Burgund 1463—65 geschrieben und gemalt von Loyset Liédet, zeigt auf 102 Miniaturen 42 solche mit kriegerischen Ereignissen. Es verdient nun alle Bewunderung, über welche Mannigfaltigkeit der Auffassung auch dieser Maler verfügt. Ist der Horizont durchweg noch hoch gewählt, so wirkt er doch nicht mehr als kaum überwundener Archaismus, sondern der Standpunkt scheint mit vollem Bewußtsein gewählt, um die Kämpfe mit Vor- und Nachspiel zu entwickeln. Wohl sind die Figuren im Verhältnis zum Landschaftlichen noch zu groß, aber wie frei bewegen sich einzelne heransprengende Reiter auf dem offen Terrain: Reiterscharmützel und ineinander verkeilte Gewalthaufen, ein Kampf im Lager, ein Gemetzel, ein Überfall, zwei Schlachtfronten, welche mit ihren Bogenschützen das Gefecht eröffnen, alles zieht an uns vorüber, als ob wir einem monatelangen Krieg mit allen Einzelschlachten und Wechselfällen beiwohnten. Was sie in den Augen des Beschauers wertvoller erscheinen läßt als die Bilder der «Chroniques et Conquestes» sind die Farben. Wer aber wird läugnen wollen, daß das Problem der Schlachtendarstellung die Kräfte dieses Malers bis zu einem gewissen Grade doch überstieg, und daß er schließlich bei der ungeheuern Zahl von Kämpfenden, die er der Anschaulichkeit wegen anbringen wollte, doch nur die mittleren Figuren in Bewegung setzte, hinter ihnen aber ein totes Konglomerat von Köpfen und Helmen, überragt von einer Menge nadelartiger Lanzen, zusammenzuballen vermocht hat? Die Bühnenregie ist also noch mangelhaft, und verglichen mit den Kampfszenen, die Jean le Tavernier gemalt hatte, büßen sie an Überzeugungskraft wesentlich ein. Die für den Bastard Antoine de Bourgogne 1468—69 hergestellte Prachthandschrift der Chroniken Froissards (Stadtbibliothek von Breslau) enthält natürlich viele ähnliche Episoden wie die genannten Werke; aber wegen des bevorzugten Hochformats erscheinen die Szenen konzentrierter; dazu ist die Landschaft gleichmäßiger durchgeführt, das Architektonische anscheinend genauer nachgebildet. Vor Allem aber erreichte der Maler eine wirkliche Raumillusion, mag auch die Linearperspektive selbst da und dort noch mangelhaft sein. Wenn er einen Straßenkampf, der sich in London ereignete, erzählt, so zieht er doch, trotz des Breitformates und trotzdem er sich am vorderen Rand der Bildfläche parallel abspielt, fast alle dargestellten Figuren in den furchtbaren Kampf herein; er hat also das bisherige Schema der Kampfesbilder in einem wesentlichen Punkt überwunden. Der Tafel- und Miniaturmaler Simon Marmion leitet mit den Schlachtenbildern der Chroniken, an welchen er nachweisbar arbeitete, von der soeben geschilderten

älteren Auffassung (Chronique de St. Denis in der Kais. Bibliothek zu St. Petersburg) zu einer moderneren über, indem er in reicherer Landschaft aus Phantasie und Wirklichkeit gemischt vor fein abgetöntem Himmel mehrere Kampfepisoden zwar ähnlich d. h. schematisch komponierte, aber farbig mehr zusammenfaßte, um nur die Heerführer durch weiße Pferde herauszuheben. (La fleur des histoires de Jean Mansel, Brüssel, Kgl. Bibliothek, 9231/32). Gegenüber den Werken des Jean Foucquet erscheint Loyset Liédet vollends altertümlich und rückständig; denn Foucquet, der 1485 starb, offenbart in seinen Miniaturen, wie z. B. den «Grandes chroniques de France» und den «Antiquités judaïques», künstlerische Mittel, welche vorwärts, auf das neuzeitliche Schlachtenbild weisen. In viel höherem Maße gilt von ihm, daß er die Landschaft als Ganzes gesehen hat; und wie hat sich das Distanzgefühl bei ihm verfeinert! Der Augenpunkt ist tiefer gerückt, alle Landschaftsbilder präsentieren sich so, wie sie unter normalen Umständen gesehen werden können. Und seine Höhenzüge, Flüsse, Felsen und Bäume sind nicht allein Teile des Landschaftsbildes, sondern äußerst wichtige Raumfaktoren. Foucquet sieht die Landschaft nicht nur als lebendigen Wechsel von Einzelmotiven, sondern er wählt regelmäßig Ausschnitte von hervorragend bildmäßiger Wirkung. Die Fülle der neuen künstlerischen Gedanken ist aufregend und überwältigend, und doch atmen alle seine Landschaften einen so stillen, beseligten Frieden. Noch niemand hat wie er die beruhigte Schönheit, die mit unvergeßlichen Eindrücken nicht sparende Feinheit französischer Landschaft erfaßt. Und die Kampfszenen! Auf spätgotischer Überlieferung fußend ist er zum Vorläufer des neuzeitlichen Schlachtenbildes geworden. Er verteilt die Episoden auf viel weiteren Plan, aber auch die ganz verschwommenen kleinen Figürchen des Hintergrundes zittern vor Bewegung. Und im Vordergrund sind die Figuren im Verhältnis zum Bildganzen kleiner und feiner geworden. Und erst sein Schlachtgetümmel! Trotz der Nahkämpfe mit Schwert und Lanze vergißt man die Einzelmotive über dem mächtigen Ansturm und dem wuchtigen Anprall der Heeresmassen, und wenn sich dann auch einige beherrschende Einzelgruppen scharf herausheben, so gibt es doch keine toten Statisten mehr, sondern alles ist von einem hinreißen-Bewegungsdrang erfaßt und stürmt der Mitte zu. Und die Lanzen und Fahnen bilden kein Nadelkissen mehr, sondern zeigen, hoch und fein in freier Luft, wie die elementare Massenbewegung in ihnen auszittert. Sie starren empor, sie neigen sich im Ansturm, brechen und fliegen in Stücken über dem Menschengewühl. Und wo sich verschiedene Episoden in einem Landschaftsbilde abspielen, treten sie in ohne weiteres verständliche Ent-



Schlachtenbild aus den „Croniques et Conquestes de Charlemagne“ von Jean le Tavernier.
Brüssel, Königliche Bibliothek (herausgeg. von J. van den Gheyn.)

Jean Foucquet, Schlacht zwischen Karl dem Kahlen und seinen Brüdern.
Aus den «Grandes Chroniques de France», Paris, Bibliothèque nationale.



fernung voneinander. Und welch feiner Dunst webt um die fernen Kriegerscharen! So kann Foucquet ungeheure Heere aufmarschieren lassen, das atmosphärisch Verschwommene, das sie einhüllt, läßt nicht mehr an die Einzelbetrachtung oder gar die Zählung der Köpfe denken. Wo ist aber ein Bild zu finden, das Foucquets Szene im Tale von Ronceval gleich käme? Es brauchte keine Geistesrichtung auf das Monumentale wie in Italien, sondern eine von der Poesie der alten Heldensage bis ins Innerste ergriffene Künstlerseele, um diese Szene zu gestalten. Unzählige tote Krieger sind schon gemalt worden, aber gewiß lag von ihnen keiner allein und verlassen in einem waldigen Tal, am Fuß einer felsigen Anhöhe, während, abseits von ihm, alle seine Gefährten am Waldrand unter prächtigen Baumkronen erschlagen ruhten. Karl der Große, nicht als Kaiser, sondern als Anverwandter, kniet als einziger Lebender im verlassenen Tal, das am Horizont plötzlich abbricht, unter den Toten, während jenseits der Anhöhe, gerade am Horizont, die entscheidende Schlacht tobt. Das Bild Foucquets ist aller historischen Vergangenheit entrückt, zum ewig gegenwärtigen, ganz menschlichen Gefühlserlebnis geworden.

Die niederländische Kunst war nicht so reich an Kampfesszenen; um so höheren Wert gewinnt darum der Stich des Israel van Meckenem: Judith im Lager des Holofern, ein Werk, das in hohem Grade als kriegsgeschichtliche Belehrung zu werten ist. Die Szenerie schreitet ihrer Zeit voraus; rechts, bis zum obern Bildrand hinauf das Zelt, mit Blöcken und Seilen am Boden befestigt; drinnen im Halbdunkeln der Leichnam, und vorn die beiden Frauen. Zwischen Zeltlager und Stadt spielt sich der Kampf ab, und er ist nicht etwa verzettelt, sondern mit voller Absicht in lauter Einzelmotiven auf dem weiten Plan verteilt; sobald der jüdische Gewalthaufe anrückt, ergreift das feindliche Heer die Flucht, und dazwischen spielen sich noch die Einzelkämpfe ab; namentlich wird die Niedermetzelung der Gefangenen vorgeführt. Ganz besonderes Interesse aber beansprucht der Vordergrund: Er ist durch einen in die Tiefe abwärtsführenden Bretterverschlag und einen vom Kontur des Bodens überschrittenen Leichnam bewußt als Anhöhe gekennzeichnet; verlassenes Belagerungsgeschütz steht bereit; alle diese Momente verknüpfen die Komposition mit der Raumanschauung des 17. Jahrhunderts.

Was alles in deutschen Chroniken bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts versucht worden ist, kann jetzt unter Hinweis auf oben Gesagtes übergangen werden. Aber das Hausbuch des Fürsten Wolfegg mag uns noch beschäftigen: Ganz abgesehen von seiner quellenmäßigen Bedeutung für die Kriegswissenschaft, ist es eines der schönsten Dokumente deutscher

Kultur aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Gestirne lenken nach mittelalterlicher Anschauung das Leben des Menschen, und wenn Mars regiert, so müssen sie sich bekämpfen und töten. Unser Zeichner schildert unter dem Zeichnen des Kriegsgottes, was er vielleicht schaudernd selbst erlebt hat, die Plünderung eines Dorfs durch Raubritter, Mißhandlung der Bewohner, Raub, Brandstiftung und Wegführung des Viehes, lauter trefflich erfaßte Einzelmotive und landschaftliche Details auf steil ansteigendem Bildhintergrund; alles ist so verteilt, daß es die Bildfläche bequem füllt. Und beiläufig mag erwähnt werden, daß Mars wie ein mittelalterlicher König auf seinem Pferd über die Erde dahinreitet. Möglicherweise bestand eine ikonographische Tradition, denn Hans Sebald Beham bringt in seinen Planetenholzschnitten ebenfalls die Mißhandlung von Bauern durch Strauchritter und Landsknechte; hier allerdings fährt Mars als römischer Krieger auf einem Wagen über die sehr viel prächtigere, auch ganz räumlich gedachte Landschaft dahin.

Es ist nicht anzunehmen, daß es auf deutschem Boden die Malerei war, welche das Schlachtenbild großzog. Die Verbildlichung alter und neuer Gedanken wurde leichter den graphischen Künsten anvertraut, und das erste große Kampfbild neuen Stils ist der Kupferstich einer Schlacht des allerdings niederdeutschen «Meisters des Todes Mariae» (ca. 1430—40). Auf dem ganzen Bildfeld erscheinen Einzelfiguren und dicht gedrängte Gruppen, Kämpfe mit verschiedenen Waffen und verschiedenen Episoden wirr zerstreut, und nur am oberen Bildrand wird die Landschaft durch Hügel, Burgen und Bäume angedeutet. Der Stich der Jakobus-Schlacht aus der Werkstätte Martin Schongauers stellt die Auffassung vom Ende des 15. Jahrhunderts dar. Die Macht des Wollens ist stärker als das Können; der Realist des 15. Jahrhunderts bleibt noch bei den Einzelmotiven haften, versucht aber wenigstens, den geschlossenen Eindruck eines Kampfgewühls zu erwecken. Abgesehen davon, daß nicht die ganze Vorstellung zu bildmäßiger Wahrheit ausreifte — innerhalb des Kampfgewühls gewahren wir plötzlich ruhige Pferde — ist die Verteilung der Episoden auf drei Zonen denn doch noch zu durchsichtig. Hinten der Anprall der Angreifer, ein paar Feinde, die sich zur Wehr setzen und die anderen, die gemächlich in den Engpaß hineinreiten; auf dem mittlereren Plan die Einzelkämpfe und vorn die Verwundeten und Toten.

Gleichzeitig entstanden auch jene großen graphischen Darstellungen, nicht nur von Schlachten, sondern von ganzen Kriegen. Hans Bichlers Gemälde der Murtener Schlacht im Rathaus von Freiburg i. Ü. ist zerstört, aber die auf ihm fußende Darstellung im Luzerner Schilling und der Stich des Martin Martini beweisen, daß es den Verlauf der Schlacht und

die Örtlichkeit genau wiedergab. In eigentümlicher Weise mischt sich in dem großen, aus 6 Blättern zusammengesetzten Stich des Schwabenkrieges, der von Biberach bis Solothurn, und von der Malserheide bis Rottweil alle Episoden umfaßt, Schematismus mit feiner malerischer Anschauung, und die geschickte Verteilung der künstlerischen Ausdrucksmittel ist meisterhaft. War die Landkarte hiefür ein gegebenes Schema, in welches der Künstler seine bald dicht gedrängten, bald sehr breit entfalteten Schlachtenszenen stellte, sehen darum seine Berge wie Erdklumpen und die Bäume wie Büschel geschnittenen Papiers aus, so versenkte er sich wiederum mit wahrem Heimatgefühl in das Flimmern des Lichtes auf dem Spiegel des Bodensees wie in die rauhen Dächer und alten Mauern der Städte. Und die Einzelepisoden im Vordergrund: die prächtige Kavalkade und der Zug von Reisigen zwischen den Bergen, und die blutige Schlägerei an der Donau, und wenige Schritte davon die friedlich weidenden Rehe. Und vorn in der Mitte paradieren noch ein paar Landsknechte; haben sie sich vom Heereszug abgetrennt, um sich dem Beschauer zu zeigen? So war es dem Kupferstich möglich, kraft der Feinheit seiner Technik bei diesem eigenartigen Programm unter summarischer Andeutung des Allgemeinen doch das Wichtige so genau und intim wiederzugeben, und die Freude am Gegenständlichen gestattete sich noch Zutaten, die, streng genommen, nicht zur Sache gehörten. Das Gegenstück bildet der Holzschnitt der Dornacherschlacht, der sehr wahrscheinlich auf das von Rudolf Herri gemalte aber verloren gegangene Bild dieser Schlacht (im Rathaus von Solothurn) zurückgeht. Während sich im Stiche der Blick in die Weite ergehen kann und man in der örtlichen Entfernung auch die zeitliche der Episoden ahnt, dringt man in der Dornacherschlacht nur mühsam vom einen zum andern durch die steile Bildfläche hinan, durch den Wald bis zur jäh abfallenden Gempenwand. Der Künstler wollte nicht allein den Eindruck einer wilden Schlacht erwecken, sondern auch einzelne sie charakterisierende, allgemein bekannte Episoden hervorheben. Alle diejenigen Ereignisse, welche sich in Bilderzyklen aufeinanderfolgten, wurden in diesen topographisch so genauen großen Schlachtenbildern in gemeinsamem Rahmen vereinigt, ohne daß sich jemand an dieser altertümlichen Auffassung gestoßen hätte. Ein weit älteres Bild scheint schließlich auch Hans Rudolf Manuels Holzschnitt mit der Schlacht von Sempach zu Grunde zu liegen, in diesem Fall das Gemälde in der Schlachtkapelle, das der Künstler eigenhändig übermalt hatte.

Das Über- statt Hintereinander, also die steil ansteigende Landschaft mit mehreren verteilten Episoden, charakterisiert auch die im Dienste Maximilians geschaffenen Schlachtendarstellungen, nur hängt der Wert

der Zeichnungen oder Holzschnitte von dem Maß der Ausdrucksfähigkeit der Episoden, vom Grade der Bewegung des Einzelnen wie der Massen und schließlich von der individuellen, mit Verständnis erläuternden, oder nur schematisch wiederholenden Wiedergabe der Landschaft ab. Zu den besten Leistungen auf diesem Gebiet gehören die schon erwähnten runden Scheibenrisse des Jörg Breu mit ihrer vorzüglichen Anpassung an das Rund, ihrem Wechsel in der Inszenierung der Schlacht, mit den gegenseitigen Größenverhältnissen der Episoden und der scharfen Beobachtung des Einzelnen, nicht zum wenigsten aber in dem sicheren Strich. Am besten prägen sich die Böhmenschlacht mit dem Ansturm von drei Truppenkörpern gegen eine gut verteidigte steile Anhöhe, und die Belagerung von Kufstein mit ihrem anschaulich geschilderten Lager ins Gedächtnis. Die Bilderfolge des «Weißkunigs» aber leidet offenkundig unter der Massenhaftigkeit, der beständigen Wiederholung und dem Erlahmen der Phantasie. Was am meisten stört, ist die schematische Abgrenzung der einzelnen Truppenkörper auf verschiedenem Plan, und was die Darstellung der Kämpfe selbst betrifft, so geht diese Auffassung immer noch vom Einzelobjekt aus, dessen Summierung die Masse ausmacht; aus der Summe von Einzelbewegungen entsteht die Bewegung der Truppe, aber das Gefühl für dies Wogen und Vibrieren innerhalb der Masse ist nicht frei entwickelt. Es scheint oft, als ob ein militärisch-instruktiver Zweck zwischen richtige Beobachtung und Ausführung träte und trotzdem war damals noch an keine Scheidung von kriegshistorischen und retrospektiv idealen Schlachtenbildern zu denken; denn der den mittelalterlichen Symbolismus ablösende Realismus kam allen Aufgaben gleichmäßig zu Gute, ganz abgesehen davon, daß es ja im 15. Jahrhundert noch kein antiquarisches Wissen und also auch keine «geschichtlich getreue» Darstellung zeitlich entlegener Ereignisse gab.

Und diese gleiche Kompositionsweise, nämlich das Zonenmäßige in der steil ansteigenden Landschaft, und das bei aller Lebendigkeit der Einzelfigur oft zu Gleichmäßige in der Durcharbeitung der Truppenkörper, charakterisiert auch die Malerei; denn je ausführlicher die Maler erzählten, je größere Schlachten sie darstellten, je umfangreichere Heeresmassen sie entfalteten, desto schematischer wurde in der Regel das Bild. Was sind, trotz der feinen Farben, Altorfers und Feselens Bilder mit Cäsar- und Alexanderschlacht anderes denn zahllose addierte Einzelheiten, ihre Schlachtfelder anderes denn ein von oben gesehenes Gewimmel von Figürchen? Aber gerade durch die Kleinheit der Figuren, die entzückenden Farben und die grandiosen Naturstimmungen haben sie sich aus dem Niveau der bloßen Illustration in die Sphäre einer poetischen Auffassung gehoben.



Hans Holbein d. j. Schlacht zwischen Landsknechten.
Zeichnung in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel. (Nach P. Ganz, Handzeichnungen schweizerischer Meister.)



Die oben erwähnten Teppiche mit der Schlacht von Pavia (wohl 1531 entstanden; Museo Nazionale in Neapel) beanspruchen nicht allein den Wert authentischer Zeugnisse, sondern ihre Komposition bedeutet auch eine Lösung vom gewöhnlichen Schema. Gerade das Streben nach anschaulicher Darstellung der wichtigsten Episoden, nach Unterordnung der Nebensachen unter das Wesentliche und vor allem eine weit über dem Durchschnitt stehende künstlerische Begabung zeigten dem großen nordischen Schlachtengemälde neue Wege, obschon die Raumgliederung selbst noch (auf lange Zeit hinaus) die herkömmliche war. Sieben Teppiche schildern: Das entscheidende Eingreifen der spanischen Arkebusiere in den Kampf der französischen und kaiserlichen Reiterei, die Eroberung der französischen Artillerie, die Weigerung der Schweizer, weiter vorzurücken, die Plünderung des französischen Lagers, die Verfolgung gegen den Tessin, die Flucht des Herzogs von Alençon und die Gefangennahme Franz I. Sicher erfuhr der Maler, während er die Komposition entwarf, die weitgehende Mithülfe militärischer Fachleute, und hatte von ihnen Skizzen der Gegend, der Bewegungen, Rüstungen, Uniformen und wohl auch Bildnisse der Heerführer zur Hand.

Für die Massenproduktion blieb natürlich die altertümliche Art des Schlachtenbildes noch bestehen, freilich meist nur in Form eines unerfreulichem Schematismus; selbst gegen Ende des Jahrhunderts ging Jost Ammann in seinen Bibelholzschnitten noch ruhig in diesen ausgefahrenen Geleisen weiter. Es ist merkwürdig, daß daneben die rein instruktive Schlachtendarstellung, welche die Aufstellung großer Truppenmassen in weitem Gelände zum Zweck hat und die Landschaft nur als Zutat betrachtet, künstlerisch mehr befriedigt. Eine ganz selbständige künstlerische Anschauung mußte also einsetzen, wenn aus dem Schlachtenbild neue Ideen ausgelöst und diese zu neuen Gesetzen geformt werden sollten. Nur Holbein der Jüngere, der über aller formalen Tradition, über allem Kampf mit der Form, losgelöst von der Umgebung als souveräner Herrscher seiner Stilform dastand, vermochte eine solche Neuschöpfung zu vollziehen; sein Schaffen bedeutet auf dem Gebiet des Schlachtenbildes dasselbe, was Lionardo in Italien getan hatte, aber bezeichnenderweise nicht in einem Fresko, sondern in einer Handzeichnung (die allerdings vielleicht als Entwurf für ein Wandgemälde entstanden war). Wie seine Porträts über Zeit und Umgebung stehen, so vollzieht sich seine Schlacht ohne Szenerie, ohne markante Persönlichkeiten, ohne Banner, einfach als Schlacht, aber in dieser Beschränkung liegt ihre überragende Größe. Denn diese Schlacht ist nicht mehr die schematische oder locker zusammengestellte Summe von Einzelerlebnissen, sondern die Idee der Menge identifiziert sich mit der Vor-

stellung geschlossener Einheit, und die Gruppe ist nicht mehr ein Bruchteil des Raumganzen, sondern sie vermittelt kraft ihrer unlösbaren Geschlossenheit und ihrer ganz neuen Verkettung der Einzelheiten unmittelbar den Eindruck des Raums. Also kein Parallelismus von zwei Fronten, keine Staffelung von Figuren, keine Scheidung von Kämpfenden und Nichtkämpfenden, keine lineare Begrenzung der Truppenkörper, überhaupt nichts Konstruiertes, sondern nur Geschautes, der zufällige Ausschnitt aus einem endlosen Schlachtgewühl. Eine beliebige Einzelepisode ist hier zur dominierenden Gruppe geworden. Zufällig, denn sie ist aus dem gesamten Bewegungsreichtum geschaffen und durch viele Einzelheiten mit dem Ganzen verflochten. Holbein hat sie etwas außerhalb Bildmitte gerückt und an ihr allerdings eine Kampfesfront entwickelt, die sich aber in lauter Bewegung — Herausfahren und Hineinstoßen — und in beständigen Wechsel innerhalb der Einheit umsetzt. Ein Schlachtgewühl im souverän beherrschten Raum, in welchem jeder der Hauptträger der Aktion seine Aktionssphäre hat. Die energischen Tiefenrichtungen sind den Gliedmaßen und Waffen übertragen: inhaltliche Motivierung und ästhetische Gesetze haben sich identifiziert; den zerbrochenen Lanzen auf dem Boden und den Gefallenen fällt die gleiche Bedeutung als Raumfaktoren zu. Darf man sagen, daß eine Horizontale die Komposition abschließt? Es wäre mißverständlich, denn aus dem Gewühl heraus zittert und zuckt und lodert es aufwärts. Und was wäre hier ein starrender Wald von Lanzen ringsherum? Nichts als der Tod für all diese Recken in der äußersten Entfaltung ihrer Kraft; wie Blitze fahren Schwert und Hellebarde heraus, und hüben und drüben eine wahre Explosion von auflaufenden, in Kampfwut nachzitternden Strichen. Holbein ist Souverän in eisiger Ruhe des Porträts wie im Toben der Schlacht.



Der Krieger als Kunstwerk.

Die Zeit, in welcher der Landsknecht eine so große Rolle in der Geschichte spielte, verhalf ihm auch zu angesehener Stellung in der Kunst; denn auch diese will zeigen, daß er eine Macht ist und daß den Mächtigen die Kunst wie die Welt gehört. Noch war es freilich die Freude an der prächtigen Erscheinung, welche die Kunst interessierte und die Eindrücke vom Genrebild zur bewußten Stilform fortentwickelte; denn der bewußte Kultus des Kriegerstandes, nicht die Ehrung Einzelner, sondern die Verherrlichung aller, welche die Soldaten aufs Schlachtfeld geführt oder auch nur Waffen getragen hatten, das blieb einem anderen Zeitalter vorbehalten.

Der genealogischen Manie Kaiser Maximilians verdankt die deutsche Kunst eine Reihe von überlebensgroßen Ritterstatuen (Hofkirche von Innsbruck); aber noch viel Wichtigeres als das. Aus jenen 28 (statt 40) Bronzefiguren, welche die genannte Kirche zum Familien-Mausoleum zu weihen haben, indem sie das mit malerischen Schlachtenreliefs geschmückte Grabmal des Kaisers umstehen, die aber großenteils sehr unfreiwillig vorzeitlich und leblos aussehen, aus diesen vielen schweren Königsmänteln und bizarren Rüstungen, die den Beschauer gleichsam durch ein Zeughaus wandern lassen, heben sich die aus Peter Vischers Werkstätte stammenden Gestalten der Könige Theodorich und Artus heraus, zwei Helden unter vielen Scheinkönigen (1513). Beim Theodorich bedeutete schon die ausgesprochene Verteilung des Körpergewichts, die durch Aufstützen motivierte Haltung der Hände und die sinnende Neigung des Kopfs das Werk eines Künstlers, der seine Menschen von innen heraus schuf. Aber die stark gebrochene Körperlinie und die vielen Details der Rüstung, das gewollt Ausdrucksvolle in der Haltung und die Naivetät, das deckelartige Visier aufzuklappen, all diese Merkmale weisen noch in die Spätgotik zurück. Wie aber war es möglich, gleichzeitig auch den König Artus zu schaffen, der unter dem Namen des mittelalterlichen Sagenhelden ein neues Zeitalter darstellt? Doch nur dadurch, daß eine jüngere, von moderner Anschauung geleitete Hand entscheidend eingriff; es kann hier freilich nicht

untersucht werden, ob die Statue ganz oder nur teilweise dem jüngeren Peter Vischer zuzuschreiben sei. Der Körper ist als Organismus empfunden, die Teile der Rüstung durchschneiden ihn nicht, sondern dienen vielmehr dazu, ihn zu interpretieren, indem sie die Formen des Heldenleibes in großen Konturen und Flächen zur Geltung kommen lassen. Ein klar gegliederter Bau erhebt sich, an dem alle Hauptsachen bestimmt begrenzt, alle Nebendinge dem Wesentlichen untergeordnet erscheinen. In einer Linie schließen Panzerhemd und Harnisch ab und begrenzen damit auch den Körper. In lauter großen Formen stellt sich der Schwertgurt dar; mit feiner Kurve gibt die Kette dem Hals und Kopf eine Basis und wirkt mit den vollen Schulterlinien dahin, ihnen das Zwingende und Beherrschende zu verleihen. Der Helm hebt mit vollem Umriß den Kopf nur noch mehr hervor, und das aufgeschlagene Visier wird zum Kronreif. Im Kontrapost, im Halten des Schildes und in der Drehung des Kopfs, liegt ausgedrückt, was an überlegener Würde und geistiger Hoheit in vollkommener Ruhe überhaupt ausgesprochen werden kann. Wenn wir vor diese Statue hintreten und uns fragen: «Ist's nicht der König?» so würde sie stolz wie Lear antworten: «Ja, jeder Zoll ein König!»

Im Schlachtenbild spiegeln sich Interessen und historische Tatsachen, im Kriegerbild aber die Menschen jener Zeit. Die Soldaten, die Fähnriche, Hellebardiere, Büchsenschützen und Lanzenträger waren es, welche die deutsche Kunst dieser Zeit suchte, nicht die vergötterten Condottieri. Und wenn sie zufällig einmal einen Heerführer porträtierte, so hätte sich jeder italienische Condottiere des Vergleichs geschämt. (Daniel Hopfers Stich mit dem Bildnis des Kunz von Rosen.) Das Standesbewußtsein der Söldnerkaste war so stark ausgeprägt wie nur je, und die deutsche Kunst wußte gewöhnlich nichts anderes zu tun, als das ganze Gebahren dieser Krieger und alle Details ihres phantastischen Putzes genau zu vermerken.

Die sogen. Spätgotik unterwarf sich in frisch zugreifender Eroberungslust die umgebende Welt; alles was sie sah, zog sich in ihren Bereich, froh, mit immer neuen Motiven auf den Plan zu treten; aber sie ließ es dann bei einem bestimmten Grade von Modellierung bewenden, und entweder war die Körperlichkeit der Erscheinung unvollkommen und das Gewächs spröde, oder der Meister arbeitete mit seinen Darstellungsmitteln auf eine ganz bestimmte Stilform hin. Die Spätgotik hat die Krieger als Einzelfiguren in Kupfer gestochen, gezeichnet, auf Wappenscheiben gemalt und an Brunnensäulen gemeißelt, die Renaissance sie vielfach, ähnlich wie Heilige und Allegorien auf solche gestellt. Die Stücke einer vollständigen Rüstung nachzuzeichnen und so den ganzen Mechanismus

wie bei einer Maschine zu studieren und zu demonstrieren, das bereitete ihr sichtliches Vergnügen. Auch in dem Märchenbereich der Dekoration, mit welcher Dürer Kaiser Maximilians Gebetbuch schmückte, musizieren Trompeter und Paukenschläger, und, ein plötzliches Memento mori für den Genießenden, Ritter und Tod. Und gerade Dürer war es ja, der mit der Schärfe seiner Zeichnung, der Lebendigkeit der Anschauung, der Sorgfalt in der Einzelausführung aus der Spätgotik hervorgeht, der diese aber auch mit seinem geklärten Raumsinn, seiner feinen Empfindung für seelischen Ausdruck, seiner Anpassungsfähigkeit an die große Form, zu neuem Leben erweckte und ihr erst durch seine Kraft vollen Daseinswert und etwas in sich vollkommenes gab. Vertrautsein mit der menschlichen Erscheinung und Mitfühlen der Natur ermöglichten seinen Techniken die feinen und großartigen Stimmungsbilder. Er zeichnet 1498 einen Ritter (Handzeichnung der Albertina in Wien) um seiner Rüstung willen, benützt ihn aber 15 Jahre später fast wörtlich in Stich von Ritter, Tod und Teufel. Er radiert die große Nürnberger Feldschlange nicht allein um ihrer Konstruktion willen und nicht nur als Stadtkuriosität, sondern er läßt sie auch als Teil eines Stimmungsbildes von der Anhöhe aus eine weite Landschaft beherrschen. In den «6 Kriegern» vereinigte er Rassen- und Charakterstudien mit verschiedenen Standmotiven, eine zwanglose Gruppe, davon die einen Figuren vor dunkelm Bergabhang herausleuchten, andere plastisch vor See und freier Atmosphäre stehen. Der Bannerträger, ebenfalls vor Seelandschaft, eröffnet jene so stattliche Serie von Fähnrichen, die für die Entwickelung deutschen Stilgefühls als Maßstab gelten können; vorläufig sei nur bemerkt, daß Dürer seinen Bannerträger in das wohligste Verhältnis zur Landschaft setzte. Und erst jener prächtige Holzschnitt aus der frühen Periode, wo ein Ritter auf schnaubendem Pferd durch den Wald sprengt, ein Landsknecht ihn im Laufschritt zu erreichen sucht, in jenem Wald, in welchem wir den Wind durch entlaubte Wipfel rauschen hören, und wo Hügel, Schloß und See im Licht erglänzen. Und der klassische Stich, auf welchem Tod und Teufel, zwei phantastische Schreckgespenster, dem Ritter in die Bergwildnis folgen, bedeutet den christlichen Ritter, und sicher hat diese an Gedanken so reiche Zeit dem Kriegerstande kein gedankentieferes und stimmungsvolleres Werk gewidmet als dieses ist. Auch in der künstlerischen Erbschaft Dürers, in den Werken des Altorfer und Beham und Schäufelein, hat der Kriegerstand seinen Platz, und er ist an Zahl gewachsen, die Genreszenen haben sich vermehrt, die Standmotive stilisiert. Und die feine, reiche und doch so diskret abgewogene Lichtführung in den Werken Dürers wird jetzt mit gewaltsamen Mitteln

erzwungen: Zeichnungen und Holzschnitte mit dunkelm Grund und grell herausplatzenden Lichtern, eine Technik, die bei entsprechender Vehemenz der Bewegungen den gärenden Kräften, dem unbändigen Taten- und Mitteilungsdrang den entsprechenden Ausdruck verlieh. Klotzig und trotzig, halb geckenhaft geputzt und halb zerlumpt, schwerfällig und pathetisch zugleich stehen Wolfgang Hubers Landsknechte in wilder bergiger Landschaft, und dennoch sind es so eindrückliche, große Stand und Bewegungsmotive. Von Dürers Fähnrich nehmen die zahlreichen Bannerträger, von jetzt ab eins der Lieblingsobjekte der Kunst, ihren Ausgangspunkt. In der ausgestreckten rechten Hand hält er die kleine Fahne empor, man sieht wie sich im Körper das Gleichgewicht verteilt. Altorfer verstärkt schon die Kontraste; sein «Pfeifer» ist wie eine Wage, an der die eine Schale schon beträchtlich gesunken ist. Und für die Fahnenträger wird maßgebend, daß sie bald nur noch ein riesiges Banner schwingen, das sie wie ein mächtiges Segel umrauscht, und welches sie nur mit Aufbietung aller Kraft zu bändigen vermögen. Sie wuchsen ins Kolossale über die Landschaft und die nächste Umgebung hinaus, und mußten sie dann vollends zur Formierung eines Zyklus von Bannerträgern in der Mehrzahl auftreten, so war das nächste Anliegen der Künstler, für jeden dieser monumental empfundenen Recken eine neue Stellung zu erfinden, ohne daß einer aus der Reihe herausfiel. Nur hochgeschraubte Stilform mit ihrem festen Bewegungsrepertoire konnte dieser Aufgabe genügen. Breitbeinig müssen sie dastehen, damit die eigene Kraft sie nicht umreißt und damit sie die ganze Bildfläche beherrschen. Aus puffigen Ärmeln, die sich auch als Gewicht in der Massenverteilung geltend machen, fahren die Hände heraus, welche Fahnenstange und Schwertgriff umklammern oder sich wild pathetisch in die Höhe werfen. Und ohne den nickenden Federbusch, welcher die vielen noch überschüssigen Kräfte aufnimmt und verlodern läßt, würde manchen von diesen Gestalten der letzte Ausdruck zum Leben fehlen.

Der Schweizer Künstler Urs Graf hat eine Holzschnittserie mit den Bannerträgern der alten Orte hinterlassen: in weißen Strichen und weißen Flecken blitzen diese Gestalten aus dem schwarzen Grunde heraus, und auf einer Zeichnung hat er das Höchstmaß von Bewegung, von entscheidenden Kontrasten und von Linienwucht in dieser Technik sich ausleben lassen. Als könnte sich dieser Krieger des Urs Graf in wildausfahrenden Bewegungen nicht genug tun, schlägt seine Hand in das ebenso heftig daherrauschende Banner, aus welchem es wie aus einer Wolke zuckt und wetterleuchtet. Und ähnliche Kraft entfaltet der Zeichner in einem Landsknecht, welcher, vom Rücken gesehen, das Schwert in die Scheide steckt.



Urs Graf, Fähnrich.
Zeichnung in der öffentlichen Kunstsammlung in Basel.



Natürlich legten die Kupferstecher, wie Aldegrewer, Goltzius und andere mehr Gewicht auf die feine, gleichsam gemalte Ausmodellierung der Gestalt und aller Stoffe an Banner und Kleidung, außerdem aber auch auf die Alles überragende Größe, welche auch für das 17. Jahrhundert das bezeichnende Merkmal blieb. Wir könnten diese Soldatenbilder, hauptsächlich die zu instruktiven Zwecken in einem Zyklus vereinigten, wie die «Waffengattungen» des Virgil Solis, das Soldatenbuch des Jost Ammann, die Maniments d'armes des W. de Gheyn (1608) und viele andere, weiter und weiter verfolgen und würden schließlich im 18. Jahrhundert beim billigen kolorierten Uniformenbild anlangen. Es genüge, um den Stil und Gesinnungswandel zu vermerken, auf die «Soldaten aus dem Heere des Prinzen von Oranien» von Jakob de Gheyn (1608), die groß und eindrücklich, doch nicht für den Beschauer posieren, sondern ganz in ihre Beschäftigung versunkeu sind, hinzuweisen, ihnen aber auch die «Französischen Truppen» des Savery und de Bosse (um 1630) gegenüberzustellen: ist es naive Wahrheitsliebe oder boshafte Ironie? Sie brauchen ihre Waffen nicht mehr zu zeigen, wie die alten Krieger; nur an dem blasierten Herumstolzieren soll man den Soldaten erkennen. Und vollends stellen die in Hofzeremoniell erstarrten und versteiften Garden des französischen Königs, obschon gewiß ernst gemeint, doch eine Karrikierung des Kriegerstandes dar, welche sich diese Herren noch selbst in den Mund legen: «Capitaine sans peur, généreux fils de Mars je ne suis poinct qu'au milieu des alarmes. J'ay tiré mon epée en tant et tant de partz que tous le monde tremble au seul bruit de mes armes!»

Aber zurück zur unverbrauchten, urwüchsigen Landsknechtkraft; denn noch erübrigt uns, mit einem Wort auf die alten Schweizer Künstler hinzuweisen, welche ihr kriegerisches Zeitalter durch markige Gestalten illustrierten, und zwar nach seinen Licht- und Schattenseiten hin. Der Berner Staatsmann, Künstler und Dichter, Niklaus Manuel, hat, wohl unter Holbeinischem Einfluß, aus wenigen Figürchen und mit sicheren Strichen äußerst lebendige Kampfszenen dargestellt; vielen Einzelfiguren von reich geputzten Kriegern, vor dunkelm Grunde oder vor Landschaft, eignet selbstsichere, abgeklärte Ruhe; Manuel geht mehr der schön geordneten Pose, wo alles abgewogen ist, nach. Dafür ist Urs Graf der anschaulichste Interpret des Reisläuferlebens; seine Federzeichnungen sind unmittelbar aus der Situation herausgeboren und mit wuchtigem Strich, der das wesentliche genial erfaßt, hingeschleudert. Landsknechte, knorrig wie Eichbäume, halten um ihren Hauptmann versammelt Rat. Andere machen in prächtiger Landschaft Rast. Ein wilder Haudegen trottet nach Hause, am Schwert hängt der

leere Beutel, und auf der Schwertscheide steht, mit ehernem Griffel eingegraben: «Alles Geld verspielt».

Die «Schlacht» beansprucht nicht durch ihre unzusammenhängende Komposition, sondern durch die mit schonungslosem Realismus vorgetragenen gräßlichen Details Bedeutung. Unmittelbar vor den Augen des Beschauers liegen die verhauenen, gekrümmten Kadaver von Menschen und Tieren, brennen Häuser und baumeln Gehängte, und in dieser Umgebung, in der Nähe der Schlachtfronten, löscht ein Landsknecht seinen Durst.

Auch die Satire fehlt nicht. Mächtig schreitet der Bannerträger aus, am «Bildstöckli» vorbei, indes sein gelehriger Schüler die gestohlene Gans am Schwerte baumeln läßt. Um und um hat sich einer mit Federn geputzt und sträubt sich wie ein Hahn. Und wie sollte gerade Urs Graf ein Hehl daraus machen, welch gegenseitige Anziehungskraft den Kriegerstand und das andere Geschlecht verbindet? Spielte doch in den Landsknechtzügen und Lagern die Marketenderin eine sehr große Rolle. Ein Bannerträger will seiner Gefährtin mit Vorführung seiner Fahnenkünste imponieren, indes sie keineswegs mit Entfaltung ihrer Reize kargt. Ein tölpelhafter Hellebardier sitzt unter dem Baum; die Fortuna in drallen, unverhüllten Formen, zeigt ihm den Glückspokal, und Amor hat schon den Pfeil gezückt. Aber schärfer noch wird des Künstlers Ironie: früher schon hatte sich die Todesallegorie der Krieger bemächtigt; Totengerippe jagen die Krieger in die Flucht und machen so die höchste Tugend, die Tapferkeit, zuschanden. Selbstredend hatte der Kriegerstand auch im Totentanz seinen Platz. Holbeins Holzschnittfolge wirkt deshalb mit so erschütternder Dramatik, weil jede Situation aus der betreffenden Figur entwickelt ist; der Tod bedeutet weniger eine von außen eingreifende Macht, als das negative Abbild der betreffenden Existenz; dieses ist aber in der Figur des Skelettes zum sichtbaren Wesen und zur vernichtenden Gewalt geworden. Das Skelett eines Kriegers, mit Panzerkragen und einem Stück Harnisch, durchstößt den Ritter mit der Partisane, während die Schläge von dessen Schwert am Schädel abgleiten. Und im Totentanzalphabet fährt der Tod als nahezu verwester Soldatenleichnam dem Landsknecht in den erhobenen Arm, und sein gezücktes Schwert bringt auch diesen Krieger zu Fall. Auf dem Entwurf für eine Dolchscheide mit Totentanz schlägt der Tod die Trommel und reißt mit dem altgewohnten, unwiderstehlichen Schlag den noch widerstrebenden Fähnrich mit fort. Urs Graf konnte beim besten Willen die Dramatik Holbeins nicht überbieten: er betont deshalb nur das Ironische: zwei prächtige Soldaten unter einem Baum; eine dralle Dirne sucht sie mit Lächeln und Blicken anzulocken; aber als

unsichtbarer Feind lauert in den Ästen des Baumes der Tod mit dem Stundenglas. Was war angesichts der vielen Kriege, der Reisläuferei, der Rauflust dringender als die Mahnung an den jähen Tod, den der Krieger in demselben Augenblick geben und empfangen kann, und was war in jener Zeit, die ihre tiefsten und schwersten Gedanken im Bilde aussprach, verständlicher als eine Todesallegorie, welche ihren Ausdruck auf den Gegensatz: blühendes Leben und strotzende Kraft gegen heimtückische Vernichtung zuspitzte?

□ □ □

Die Schweizer-Krieger in der Dekoration.

Entspringt die Kunst nicht ausschließlich geistigen Bedürfnissen und ist sie nicht nur Illustration und Ruhmeskunst, sondern ist sie auch von gewissen kulturellen Faktoren bestimmt, so schafft sie sich auch gewisse Gebiete, deren Existenz mit derer jener Faktoren zusammenfällt. Wir meinen die Schweizer Glasmalerei, nicht die kirchliche, denn sie ist international-mittelalterlich, sondern die profane, das heißt die öffentliche und private Wappenscheibe, in welcher sich unstreitig das Kunstvermögen der Schweiz im Renaissance-Zeitalter am besten ausdrückte.

Über die sehr ausgedehnte und charakteristische Sitte der Fenster- und Wappenschenkungen und Stiftungen sei jetzt aber nicht schon oft Gesagtes wiederholt. Auch wäre das Eingehen auf Meister und Richtungen Aufgabe einer weitausgreifenden Darstellung. Nur wie die Soldaten im Glasbild auftreten und wie sich ebenda die Schlachten abspielen, wollen wir zu überblicken versuchen. Noch ist die Zahl der Schweizer Wappenscheiben sehr groß, und es gibt wenige Sammlungen des In- und Auslandes, welche keine Scheibenrisse für Glasgemälde unter ihren Schätzen zählten. Da es sich in diesem Zusammenhang nur um den Krieger als Bannerträger oder Schildhalter, also in dekorativ heraldischer Verwertung handeln kann, so bleibe das Wappenfenster mit kniendem Stifter unberücksichtigt, dagegen sei wenigstens darauf hingewiesen, daß sich kriegerische Szenen und feine Ritterfiguren öfters in spätgotischen Vierpaßfüllungen finden lassen.

Das übrigens bis in die Renaissance hinein gültige Wahrzeichen der spätgotischen Glasmalerei ist der Bannerträger als Vertreter derjenigen Landschaft oder Stadt, welche das Wappenfenster stiftete. Was bei der Zeichnung oder dem Kupferstich als Manier hätte anmuten können, ist hier herrschendes Stilprinzip. Die Gestalt steht in Halbface mit gespreizten Beinen, den Arm mit dem kleinen Banner ausgestreckt, die andere meist am Schwertgriff. Ein prächtiger Federbusch wogt auf dem Barett. Isolierte, fein gegeneinander abgewogene Farbenzonen bestimmen den Eindruck; denn der Hintergrund ist anfangs neutral, d. h. ein farbig damaszierter Teppich. Als Umrahmung dient zunächst spätgotisches Stein- oder Astwerk.



Hans Holbein d. j. Scheibenriß. In der öffentlichen Kunstsammlung in Basel.
(Nach P. Ganz. Handzeichnungen schweizerischer Meister.)



Die Gestalt muß den Grund gleichmäßig füllen, sie muß den Eindruck absoluter Festigkeit erwecken. Und weil alle Farben transparent sind, so bedürfen sie, um die geschlossene Flächenwirkung zu bewahren, der starken, undurchsichtigen Umgrenzung; die mit Unrecht verurteilte Verbleiung gibt also mit ihrem schwarzen Kontur dem Ganzen seinen Halt. Und innerhalb der Farbflächen, wie fein und zart ist da die Modellierung! Erst die Gegenwart hat die hohe Gesetzmäßigkeit im Aufbau und die Sicherheit in der Verteilung der wenigen Farben wieder verstehen gelernt. Als Meisterleistung mag das Glasgemälde mit dem Bannerträger der March im Landesmuseum in Zürich genannt werden. Öfters steht der Wappenschild dabei, an den Rand gerückt, um der Figur den Platz frei zu lassen. Die Angabe des Bodens, grün mit eingezeichneten Gräsern und Kräutern, wies auf eine Weiterentwicklung, nämlich die Einführung der Landschaft hin. Diese Neuerung ist aber zunächst nicht zu begrüßen, denn mit dem Streben nach Realismus wird das dekorative Prinzip durchbrochen, und diese nach bewußten Stilgesetzen aufgebauten Bannerträger widersprechen dem Realismus der Landschaft, die ihrerseits die Verbleiung nur schwer verträgt. Die Figur mußte sich also diesem Wandel vom bewußten Stilgesetz zum Realismus bis zu einem gewissen Grade fügen und mehr noch die Technik. — Wie nahe hatte es ferner von Anfang an gelegen, die beiden Zwickelfelder über dem einrahmenden Bogen statt mit Blattwerk mit kämpfenden Kriegern in beweglicher Zeichnung und hellen Farben zu füllen. Entweder enthält jeder Zwickel einen Partner oder je einen Zweikampf. Die isolierten Bannerträger haben sich noch lange erhalten, mühsam mit neuen Errungenschaften Schritt haltend, denn neben dem Stil, den Holbein unterdessen ins Leben gerufen hatte, wirken sie trotz herkulischer Größe, trotz feinster Durchmodellierung und ausgesuchtem Kontrapost, veraltet. Holbein knüpfte an die spätgotischen Bannerträger an (Scheibenriß im kgl. Kupferstich-Kabinett in Berlin). Mächtige Säulen mit Laubwerk und Geäst, ein Ast als Bogen, einer der Bannerträger in gespreitzter Haltung, aber was für eine Monumentalität! Er steht ganz isoliert auf einer Mauer, hoch über der Landschaft, die sich hinter ihm zum Berg auftürmt; aus einem neuen, unbedingt sicheren Körpergefühl heraus ist dieser Riese konstruiert, der die Fahnenstange packt, die Faust in die Seite drückt und die Augen scharf auf einen Punkt richtet. Wie anders wurzeln diese Füße auf dem Boden, wie wuchtig, wie plastisch ist dieser Umriß! Solche Entwürfe waren wohl für Glasgemälde bestimmt, aber nicht für sie berechnet; ein Glück, wenn sie Zeichnungen blieben, denn jede Verbleiung hätte diese lebensprühenden Nerven durchschnitten. Hans Funck und Anton Glaser ver-

einigen in ihren Scheiben (Bannerträger im Rathaussaal in Lausanne, bezw. Wappenscheiben im Basler Rathaus) traditionelle Pose mit Holbeinischer Körperstellung.

Die von Hans Holbein eingeführte Neuerung bezog sich nun auf das reichere Wappenfester, bei welchem einer oder zwei Schildhalter das oder die Wappen begleiten.

In seinen entsprechenden Entwürfen gestaltete Holbein die Umrahmung jeweilen neu; seine Figuren haben einen solchen Lebensdrang, daß die Komposition fester Einfassung bedarf. Die schildhaltenden Krieger sind nach dem Prinzip des Kontrastes auf das Wirkungsvollste entwickelt: Einzelfiguren mit ungemein geschickten Drehungen, so daß weder Face noch Profil vorherrscht und sich die Gestalt kraft ihrer Plastizität zwischen Wappen und Umrahmung halten kann. Bei zwei Figuren vollends sind die grandiosen Wechselwirkungen des Rhythmus feinsten Stils, das Ausbalancieren bei großer Bewegtheit, gleichsam aus der Seele der Figuren heraus entwickelt; sie leben, aber nur vor uns, nicht für uns; denn sie sind nur die Träger von Stilgesetzen, welche auch die für sie nötige Architektur bestimmen. Der Wappenschild hat ein für allemal seinen festen unverrückbaren Standpunkt in der Mitte erhalten. Als Frieslösung zeichnet Holbein dann vollends Kampfszenen, welche die in den Schildhaltern noch verhaltene Bewegung zum Austoben bringen, lauter Soldaten aus der bekannten Schlachtenzeichnung.

Holbeins Kompositionsgesetze beherrschten die Schweizer-Glasmalerei auf viele Dezennien hinaus, denn die Wappenschenker waren unermüdlich im Bestellen, und machten an äußeren Prunk immer höhere Ansprüche. Die Schilde wurden aufwändiger, die Architektur setzte sich schließlich aus lauter Rollwerkornamenten zusammen und mußte hinter die Figuren zurücktreten. Im Friesstück oder den Zwickeln spielen sich vielfigurige Schlachten (aus der Geschichte der betreffenden Landschaft) ab, Putti verwandeln sich in Kanoniere oder Hellebardiere, aber nicht zum wenigsten verändern sich die Schildhalter selbst: da wird die Haltung wieder gespreizt, der Kontrast auf das äußerst mögliche Maß hinaufgetrieben und das Alter unterschieden. Und vollends bewirkt die Ausstattung: Pumphosen, Harnischstücke, Puffärmel, Mühlsteinkragen und Schärpen, daß sie sich so umständlich und schwerfällig wie nur möglich darstellen; man glaubt, diese Krieger wären durch all diese Dinge gezwungen, so breitbeinig und prätentiös dazustehen. Zeugen sind die Risse eines Ludwig Ringler, Christoph Murer, Tobias Stimmer, Daniel Lindtmeyer u. a. Je mehr nun aber das Glasbild an Prunk zunahm, desto mehr verlor es an künstlerischer Vornehmheit;

ja die Wappenscheibe wird schon in der zweiten Jahrhunderthälfte Eigentum des Handwerkers und des Bauern. Müller, Barbiere und Landwirte treten jeder wie ein Fallstaff auf; dem gestrengen Herrn, der sich in kriegerischem Pompe bläht und, um von einem wirklichen oder nur eingebildeten Kriegszug zu renommieren, die Arkebuse schultert oder die Hellebarde aufpflanzt, oder ein riesiges Banner wallen und rauschen läßt, ihm präsentiert die züchtige Hausfrau gern den Pokal zum Willkomm, und oft auch eine stattliche Schar Kinder; selbstverständlich schlagen die Knaben dem martialischen Vater nach und drapieren sich mit Waffen. Und im Friesstück zeigen sich dann die Kriegsgötter in ihren täglichen Beschäftigungen. Die Schweizer-Wappenscheibe redet eine merkwürdige Kulturgeschichte. Sie beginnt als Privileg der Stände und Vornehmen und endet (nach einem künstlerischen Adlerfluge) in der selbstzufriedenen Behaglichkeit und unfreiwilligen Komik der Bauernscheibe.

Ruhmes- und Monumentalkunst der italienischen Renaissance.

In Italien meldete sich mit dem Anbruch des neuen großen Zeitalters auch die Ruhmgier; wenn also in irgend einer Hinsicht das römische Altertum wieder zum Leben erwachen sollte, so war es im Verlangen nach Unsterblichkeit im Bildnis. Weit über das mittelalterliche Erinnerungs- und Porträtbedürfnis hinaus ließen sich schon im 14. Jahrhundert die Skaliger in Verona Prunkgräber bauen und diese mit ihrer Reiterstatue bekrönen. Während freilich im Altertum die höchsten künstlerischen Ovationen nur dem Kaiser dargebracht wurden, erhob jetzt jeder Fürst Anspruch auf solche, neben ihnen aber auch, und nicht mit geringerem Erfolge, der Kriegerstand und zwar die Söldnerführer. In der Verherrlichung der Condottieren hatte der Marskultus neue Form angenommen; zum Zweikampf, der mit dem Sieg der großen Kriegerpersönlichkeit endigte, gesellte sich auch die mit der Vorstellung der Renaissancekultur untrennbar verknüpfte und in Italien zuerst gepflegte Wissenschaft vom Krieg. Hier dürfte auch in der Malerei der Heroenkultus großen Stils nachdrücklicher als im Norden gepflegt worden sein; die Geschichtsquellen berichten, daß im 14. Jahrhundert im Castel nuovo in Neapel und in der Casa Orsini in Rom die neun stärksten Helden des Altertums gemalt wurden, daß sich Azzo Visconti in Mailand die Geschichte von Aeneas und Dido, und mit sechs Helden auch sich selbst malen ließ, und daß Guariento in Padua in der Sala dei Giganti im Palazzo del Capitano die zwölf Cäsaren und ihre Taten und Avanzo ebenda die Gefangennahme Jugurthas und den Triumph des Marius darstellten. So stand die italienische Kultur des eben erwachten Renaissance-Zeitalters in unausgesetzter Verbindung mit dem antiken Heroentum.

Mit der Massenproduktion von Soldatengräbern, wie sie das römische Altertum betrieben hatte, war nun allerdings dem Renaissancemenschen nicht gedient, weil jene vielmehr dem Rang als dem Ingenium des Einzelnen gesetzt waren und somit zu wenig von der Persönlichkeit selbst sagten. Dafür erhielten jetzt die größten Heerführer ihre Denkmäler in Malerei und Erzplastik. In eindrücklicher Geschlossenheit und Monumentalität in Linie und



Andrea del Castagno, Filippo Scolari.

Museo di Sant' Apollonia in Florenz. Nach: Klassischer Bilderschatz.



Farbe malte Simone Martini im Jahre 1328 das Reiterbildnis des Guidoriccio Fogliani im Rathaus zu Siena; nur der Kopf iſt Porträt; alles Übrige vereinigte der Maler zum Idealbildnis des Heerführers und des Kriegerſtandes überhaupt. Die einfachen großen Stilgeſetze, welche das Gemälde formten, dürfen auf das volle Verſtändnis auch der jüngſten Gegenwart zählen. Im Florentiner Dom ſind zwei Repräſentanten der quattrocentiſtiſchen Kriegerkunſt zu ſehen; hier malte Paolo Uccello den Engländer John Hawkwood voll ſteifer Würde, ganz als Relief, aber doch mit eingehender Modellierung, vielleicht in Erinnerung an ein antikes Reiterbildnis. Andrea del Caſtagno läßt ſeinen Niccolo da Tolentino (anſcheinend) über das Schlachtfeld reiten; Krieger und nur Krieger, iſt dieſer Feldherr mit ſeinem Schlachtroß gleichſam verwachſen. Haltung, Blick und Einſtemmen des Kommandoſtabes, alles iſt eiſerner Wille und größte Nervenſpannung. Und das gewaltige Pferd, das ſo lebhaft den Kopf zur Seite dreht, iſt ſtolz, einen ſolchen Reiter tragen zu dürfen. Ueberhaupt iſt es der Ausdrucksrealiſt Caſtagno, welcher ſo eindrücklich wie keiner der Nachwelt den Renaiſſancemenſchen im Bilde verewigt hat; nicht den banauſigen, von Kultur und Wohlſein überſättigten Florentiner Bürger, wie er ſich dann ſo gern auf den Gemälden vom Ausgang des Quattrocento ſehen ließ, ſondern jene Geſtalten des 14. Jahrhunderts, auf deren titaniſchen Schultern ihr Saeculum und das folgende ruhen. Es ſind die unvergeßlichen, die machtvoll feſſelnden und niederzwingenden Geſtalten, die einſt in der Villa Soffiano noch viel gewaltiger wirken mußten als heute in dem kleinen Caſtagno-Muſeum in Florenz. Das wuchtige Zerſtören des Kleinlichen und Ueberlebten und das Neuſchaffen einer großen Epoche liegt in ihren Gebärden. Die Elementargewalt des unbändigen Eigenwillens drängt über den architektoniſchen Rahmen hinaus und empfängt doch wieder von ihm den Maßſtab ihrer Größe. Den Mars der italieniſchen Renaiſſancekunſt möchten wir Filippo Scolari benennen, der ſich als gewalttätiges Machtprinzip hinſtellt und mit dem Ausdruck von unſäglicher Welt- und Menſchenverachtung alles von ſich ſchreckt, der mit beiden Rieſenhänden das Krummſchwert faßt, aber nicht zuſchlägt, weil ihm die einzelnen Menſchen dafür zu gering ſind — er zertrümmert nur Generationen. Die künſtleriſche Rechnung iſt monumental einfach; alles liegt im Kontraſt der Richtungen und in dem von Urkraft erzeugten und geſättigten Umriß. In dieſer zwingenden Stellung liegt die Energie der größten Epoche italieniſcher Geſchichte. Andere Faktoren der Renaiſſancekultur begleiten dieſen Ausdruck der kriegeriſchen Macht: Acciajuoli als die geiſtig überlegene Herrſchernatur und Farinata degli Uberti als die eiskalte Ruhe und unerbittlich ſcharfe Berechnung.

Uccello und Castagno waren vom Geiste Donatellos. In der Georgsstatue von Or San Michele in Florenz (heute im dortigen Nationalmuseum) gab dieser die vollendete Synthese des ritterlichen Heiligen und Heldenjünglings nach der Auffassung der Renaissance: ein mittelalterliches Devotionsbild in antikisierender Rüstung; aber aus dem, was beide Zeitalter ihm an Thema und äußerer Behandlung gaben, schuf Donatello ein Werk, das bindenden Zeitschranken enthoben ist. Es steht über der Linienrhythmik des gotischen Stils und über dem Nur-Naturalismus vom Ende des Quattrocento; es vereinigt monumentale Ruhe mit der Ahnung sprühender Lebendigkeit. Unerschütterlich steht der Heilige da, um die Kirche seines Herrn zu schützen, aber jeden Augenblick bereit, mit Schild und Faust alle Angriffe abzuwehren. Da genügt die in sich selbst beruhende ideale Schönheit des klassischen Altertums nicht mehr; aus ihr ist ein Geschlecht der Tat und der Kraft hervorgegangen, das aber trotzdem der verklärenden Götterschönheit sich nicht ganz entraten will. Zu Castagnos rein weltlichen Renaissancegestalten hat Donatello im kriegerischen Heiligen Georg die Verkörperung des geheiligten Krieges gegen das Böse gesellt.

Mehr als eine unbedingt erschöpfende Charakteristik der geistigen Kräfte eines Jahrhunderts, wie sie Castagno erreicht hatte, vermochte aber auch er in der Reiterstatue des Gattamelata in Padua nicht zu geben; es scheint, als ob er hier, abgesehen von der Forderung des Porträts, das Ideal der römischen Gravitas wieder ins Leben rufen wollte. In der Reiterstatue Colleonis in Venedig aber zeigte der Florentiner Realismus durch Verrocchio seine höchste Leistung. Das Bildnis dieses Söldnerführers mag den Beschauer mehr packen als der Gattamelata; allein er merkt bald, daß es hier ohne Pose und künstliche Berechnung und ohne einen Ausdrucksrealismus, der in seinem Höchstmaß von Spannung fast zum Pathos wird, nicht mehr abläuft. Dieses Pathos mußte dann noch durch die barocke Auffassung hindurchgehen und hat sich in der dadurch erzeugten Steigerung bis auf die italienischen Kriegerdenkmäler der Gegenwart erstreckt, die sich, mit Verrochios Urbild verglichen, als lärmende Epigonenkunst ausweisen.

Ein Umstand hat ganz besonders zur Ausbildung des monumentalen Schlachtenbildes beigetragen, nämlich die bedeutende Ausdehnung der verfügbaren Wandflächen. In der griechischen Kunst waren sie hauptsächlich der Plastik zugute gekommen und hatten also vorab die friesartige Komposition ermöglicht; in Bezug auf die Wandmalerei kann angenommen werden, daß sie bis spät in die hellenistische Zeit hinein, d. h. bis zum Alexander-Mosaik, die Wandfläche nicht für realistische Schlachtenbilder nach moderner Vorstellung ausnützte, sondern als oberstes Gesetz die Dekoration der Fläche beob-

achtete. Gerade auf italienischem Boden befindet sich nun das erste moderne Schlachtenbild großen Stils, freilich nicht als Verherrlichung eines Helden oder einer Stadt, sondern als Episode einer Legende. Die künstlerischen Voraussetzungen dazu liegen nun nicht etwa nur in den inhaltlich verwandten Wandfresken des 14. Jahrhunderts, sondern noch in einer anderen Art von Malerei, die mehr der Tafelmalerei entspricht: den Cassone- oder Truhenbildern, die mit gewisser Vorliebe kriegerische Szenen aus der antiken oder florentinischen Geschichte oder Sage zum Gegenstand haben; es ist bezeichnend, daß man sie nicht nur in Büchern malte, wie im Norden, sondern im dekorativen Zusammenhang des ganzen Hausrates mitschwingen ließ. Mit ihrem erstaunlichen Reichtum an Darstellungen der antiken Sage und Geschichte bedeuten diese Hochzeitstruhen als Spiegelbild der künstlerischen Altertumsverehrung eines der wichtigsten Dokumente der Renaissancekultur; denn nicht literarisches Interesse allein verlangte immer wieder jene Szenen der Ilias und Odyssee oder der römischen Sage oder die Heldentaten eines Alexander, Scipio oder Cäsar, sondern ebenso sehr und vielleicht mehr noch der Stolz, von den Großen des alten Roms abzustammen, der jedem Italiener eingeboren war. Im Wandgemälde wie im kleineren Cassonebild zog sich also die italienische Kunst auf sehr breiter literarischer Grundlage, wohl früher als der Norden, das ideale Schlachtengemälde groß.

Neben Uccello verdient der «Anghiarimeister» als Cassonemaler besondere Erwähnung; beide lösten im Schlachtenbild das Raumpromblem viel früher als die meisten Miniaturmaler des Nordens, d. h. sie entwickelten die Schlacht, z. T. dicht gedrängt, z. T. in einzelne Gruppen und Episoden gegliedert, auf ziemlich flachem, landschaftlich reich ausgestattetem Boden, gelegentlich mit so merklichen Zwischenräumen, daß jeder Teil klar zur Geltung kommt. Diesen richtigen epischen Stil begründete um 1440 der genannte Anghiarimeister, dessen zahlreiche historische Schlachtenszenen gleichsam die Illustrationen zu Capponis Kriegstagebüchern abgeben. Zum packenden, sehr dramatischen Stimmungsbild schuf der aus Mantegnas Kunstkreis stammende Bernardo Parentino die Landung der Argonauten in Kyzikos (Sammlung Borromeo in Mailand).

Die erste Epoche quattrocentistischer Kriegsszenen stellen die Kampfbilder des Paolo Uccello dar. Trotz der Menge der dargestellten Reiter und Lanzen, trotz der toten Menschen und Tiere und trotz der herumgestreuten Waffenstücke kann man diese Darstellungen nur als Turnierbilder bewerten, weil allen derselbe Zwiespalt zwischen Aufstellung zur Schlacht und Einzelkämpfen eigen ist und der Maler somit den springenden Punkt des Schlachtenbildes, die Einheit der Kampfesaktion in den Hauptfiguren

nicht getroffen hat; es scheint, daß er auch in den lustigen, romantischen Farben mehr an mittelalterliche Turniere als an wirkliche Schlachten dachte. Die große Tat, welche, immerhin in den Grenzen der Frührenaissance, Piero della Francesca in seinem Frescobilde der Perserschlacht im Chor von San Francesco in Arezzo (gegen 1460) vollbrachte, lag nun in der Vereinheitlichung der Aktion unter Ausnützung der großen Wandfläche, oder mit anderen Worten, in der Vereinigung verschiedener Kampfesepisoden zu einer vollkommen geschlossenen Komposition. Der Maler führt uns mitten ins Schlachtgewühl hinein; eine Entscheidung ist noch gar nicht abzusehen. Überall tobt der Kampf gleich stark; der Künstler kennt also noch keine Steigerung der Mittel. Da gibt es, selbst in den hintersten Reihen, keine unbeteiligte Figur mehr. Jede hat ihre Aufgabe zu erfüllen. Alle Augen sprühen Kampfwut. Erst allmählich erkennt der Beschauer aus dem Gewühl heraus all die herrlichen Einzelepisoden: vorn die aufeinanderlossprengenden Reiter, die möglicherweise doch den Ausgang der Schlacht entscheiden werden, ein Reiter, der dem Gegner den Dolch in die Kehle stößt; am Boden, mit durchhauenem Nacken, ein verblutender Krieger; in die Kniee gesunken ein anderer, der verzweifelt um Schonung bittet — man denkt an Szenen der Ilias, wie diejenige zwischen Achilleus und Lykaon. (XXI 64 ff.) — Und wie lange werden schließlich die beiden rasenden Tiger miteinander kämpfen müssen, bis einer hinsinkt? Es stockt der Atem in Erwartung des Ausgangs, denn mit wuchtiger, noch nie dagewesener Gebärde holt dort einer aus, um einen Schlag zu parieren. Und über dem Gedränge der Köpfe hallt die Schlacht in den durcheinander fahrenden Lanzen, Schwertern und Posaunen aus, und ihre elementare Wucht erbraust noch einmal in den herrlichen wallenden Bannern. Und diese erstaunliche Fülle an Einzelmotiven erhält noch durch das reiche Kolorit und den fein berechneten Wechsel von hellen und dunkeln Tönen ihren ganz besonderen Reiz. Und dennoch, hat auch der Maler aus dem reichen Schatze seiner Beobachtungen geschöpft, so hat er doch Alles so unmittelbar aneinander geschlossen, daß sich die vorzüglichen Einzelmotive nur schwer von einander lösen. Alles ist bedeutsam und wichtig für ihn, und gerade diese eingestandene Gleichwertigkeit aller Faktoren bedingt die intellektuellen Grenzen seiner Kunst. Von der Vorstellung eines erdrückenden Massengewühls, das sich noch endlos nach beiden Seiten und in die Tiefe ausdehnen kann, ist er ausgegangen, hat in ihm alle Einzelbeobachtungen zusammen geordnet. Er sucht den Eindruck der Schlacht in der dichten gewaltigen Masse mit den reich bewegten und gleichwertig behandelten Einzelheiten. Er will die Schlacht möglichst dramatisch gestalten, aber er verleiht ihr nicht genügend Raum und keine Steigerung.

Noch bevor Lionardo mit ordnender Hand eingriff und den Schlachten-Organismus oder das nach entscheidenden oder nur begleitenden Momenten angeordnete räumliche und malerische Kampfesbild ins Dasein rief, schuf Andrea Mantegna die Kartons zum Triumphzug Caesars (1484—92), und hat mit diesen schmetternden Fanfaren und diesem hinreißenden Siegesjubel, der all die großen Massen vorwärts treibt, alle römischen Triumphreliefs überboten, die eben doch in der Hauptsache nur sachlich registrierten. Gegen Ende desselben Jahrhunderts, das so unermüdlich im Aufsuchen und Lösen neuer Probleme und der Verarbeitung neuer Motive war und mit so großer Liebe die Schätze des Altertums sammelte und verwertete, gönnte sich die Kunst diesen «antiken» Triumph, der eben viel mehr war als alle seine antiken Vorgänger. Niemand eignete sich dafür besser als Mantegna, denn er verfügte nicht nur über das ganze Repertoire antiker Triumphalgegenstände, sondern auch über großzügige Massenbewegung, geschickte Gruppierung, eindrückliche Schreit- und Tragemotive wie über schönheitgesättigte Stellungen, über alle die Mittel also, welche diese Zeichnungen trotz der sehr genauen Durchbildung der Einzelheiten hoch über die Stufe des zufälligen Ereignisses hinaushoben. Es war ihm auch vergönnt, mit Künstleraugen in kriegerischem Reichtum zu schwelgen und über der rein gegenständlichen Pracht das übermächtige Siegesgefühl rauschen zu hören.

In ihrer Bronzeplastik waren die Florentiner nach Ghibertis feingliederigem aber gedrängtem Kampfrelief auf seiner zweiten Baptisteriumstüre schließlich auf dem nämlichen Punkte wie einst die Römer in ihrer Sarkophagplastik angelangt: größtmöglicher Realismus in der Einzeldurchführung, möglichst starkes Relief, aber teils schematische teils wirr zerstreute Anordnung auf dem Reliefgrund; die Reiterschlacht des Bertoldo (Museo Nazionale in Florenz) mochte ihnen als ihre größte künstlerische Tat im Sinne des angebeteten Altertums vorkommen, nur daß jene an Mannigfaltigkeit der Stellungen und Lebendigkeit der Bewegung, kurz an Anschaulichkeit des Schlachtengewühls die römischen Sarkophag- und die in ihrer Komposition doch gebundenen Säulenreliefs weit übertraf.

Der junge Michelangelo verleugnete seine Florentiner Schulung und zeigte im Kentaurenrelief grundsätzlich andere Wege, obschon auch er an den spätrömischen Sarkophagstil anknüpfte. Hastig und schnell sausen Bertoldos Bronzereiterchen über die Fläche, elastisch dehnen und recken sich die muskulösen Körper, unermüdlich und flink prasseln ihre Schläge auf die Gegner. Von starken, schweren, ringenden Körpern ist Michelangelos Reliefgrund erfüllt; die Leiber der Kentauren und Lapithen sind so verschlungen und verknäuelt, daß jede Bewegung ihren Hemmungen begegnet.

Unvollendete Marmorkörper stürzen mit schwerem Fall zu Boden, drängen sich beiseite, schleifen sich fort oder suchen sich Platz. Bertoldo läßt eine Reiterschar heransprengen und im ersten Anprall den Gegner zu Boden werfen. Michelangelo schaltet Reliefgrund und Raum fast völlig aus und drängt die Gegner soviel wie möglich ineinander. Die wilden Naturkräfte und die Urmenschen haben keine Waffen, sie ringen auf Tod und Leben und töten sich durch Erwürgen und mit großen Steinen. In flotten Jamben erzählt Bertoldo seinen Überfall; wer aber weiß, ob Michelangelo in seine schweren Spondeen und Anapäste nicht noch mehr hineinlegte als die uralte Sage? Er hat seither kein Schlachtenthema im wörtlichen Sinne mehr behandelt, aber der Geist, aus welchem heraus er in früher Jugend sein Kampfrelief erdachte, kennzeichnet alle seine Schöpfungen.

Zu ihren schmerzlichsten Verlusten zählt die Kunstgeschichte den Untergang von Lionardos Anghiarischlacht. Die Republik Florenz bestellte im Jahre 1504 die Darstellung von zwei ruhmvollen Schlachten ihrer Geschichte für den großen Saal des Palazzo Vecchio. Michelangelo wich der Schlacht aus und schuf den bald nach seiner Entstehung zerstörten Karton der badenden Soldaten, eine Summe von höchst dankbaren plastischen Aufgaben, die aus einem einzigen historischen Moment – einem Überfall – resultierte. Sein Fresko hat sich Lionardo durch seine Technik selbst verdorben, und vom Karton hat sich nur die ebenfalls indirekte Rubens'sche Kopie des Mittelstücks (Louvre) erhalten: der hochdramatische Kampf um die Fahne. Vier zu höchster Wut gereizte Reiter toben um einen Mittelpunkt; selbst unter den gewaltigen Leibern der Pferde setzt sich das Ringen auf Leben und Tod fort. Die Entscheidung beruht offenbar auf dieser einzigen Gruppe; die denkbar größte Anstrengung ist in Mensch und Tier entfesselt, die Kampfeswut entlädt sich in furchtbarem Geschrei. Lionardo ist auf dem höchsten Punkt menschlicher Leidenschaft angelangt. Alle die mit größter Bewegungswucht geladenen, bis zum Reißen gespannten Zentripetalen und Zentrifugalen haben in diesem Gewitterkessel ihren Mittelpunkt; wie Blitze zucken die Waffen und wie Donnerschläge prallen die Massen aufeinander. Wie der Maler diese höchste Kraftanstrengung in den übrigen Episoden ausklingen ließ, wissen wir nicht mehr. In dieser Mittelgruppe als Träger des wichtigsten Momentes konzentrierte er offenbar die stärkste Kraftäußerung und zwar in vier Pferden und vier Reitern, die sich alle mit ihren verschiedenartigen Richtungen in herrlicher Weise zu einer räumlich vollendeten blockmäßig abgeschlossenen Gruppe verbinden. Es genügte ihm nicht, die Entscheidung des Kampfes zu verschieben, sondern er brachte ihn bis fast unmittelbar zur Entscheidung, eben um die allerhöchste kör-



Lionardo da Vinci, Teil der Schlacht von Anghiari.
Kopie des P. P. Rubens nach Lionardos Karton.



Tizians (zerstörtes) Gemälde der Schlacht von Cadore.
Nach dem Stich von Giulio Fontana.



perliche Anstrengung und seelische Erregung zu begründen; er zeigt sich hier wie im Abendmahl als der feinste Psychologe seines Zeitalters.

Das Gemälde, welches Lionardo als 52jähriger Mann schuf, vereinigt alle seine bisherigen Studien über die Bewegungsmöglichkeiten an Mensch und Pferd. Die Ideenwelt, welche in diesen Studien faßbare Gestalt gewonnen hatte, trat dann im Gemälde mit elementarer Gewalt in eine künstlerische Erscheinung, welche eine neue Epoche der Kunst bedeutete. Die Anghiarischlacht ist untergegangen; aber aus den handschriftlichen Notizen, die sich auf ein Schlachtenbild beziehen, steigt vor unserer Phantasie, freilich durch den Dunst unzusammenhängender Überlieferung verschleiert, ein Kampfgemälde auf, das himmelhoch die Quattrocentokunst überragt und dessen Bildfläche der Zukunft entgegen gewendet ist. Die atmosphärischen Studien Lionardos, welche darin ihren Niederschlag finden, entheben ihn den künstlerischen Grenzen seiner Zeit; die hervorragend malerische Auffassung, welche sich in den Notizen ausdrückt, gehört dem folgenden Jahrhundert an. Der Realismus des Quattrocento hatte sich an einer bestimmten Zahl von Aufgaben erprobt; hier bemächtigte sich der erste souveräne Herrscher im Reiche der Natur des Themas. Ohne eine Stimmungslandschaft zur Schlacht zu geben, weiß Lionardo, in welch hohem Maße der Schauplatz eines großen Kampfes in Mitleidenschaft gezogen wird. All die Einzelmotive sind nicht aus dem herkömmlichen, täglich sichtbaren Bewegungsrepertoire genommen, sondern erwachsen aus psychologischen Erwägungen, wie sie in solchem Umfange und mit solcher Tiefe nur Lionardo anstellte.

Auch die Stadt Rom bestellte, ungefähr um die gleiche Zeit, ihre offiziellen Ruhmesbilder kriegerischen Inhalts, und zwar griff sie auf die punischen Kriege zurück, durch welche sie sich zum ersten Mal eines Feindes von außen her siegreich erwehrt hatte. Baldassare Peruzzi schilderte sie in seinen Fresken im Konservatorenpalast; er steht in der Teilung in Einzelepisoden noch auf quattrocentistischem Standpunkt und besitzt nicht die Kraft, die in der anmutigen, mit sichtlicher Liebe geschilderten Landschaft verstreuten Gruppen zu einer Einheit zusammenzufassen. Er verharrt bei der Aufstaffelung und verfehlt beim Zug Hannibals nach Italien die geschlossene Wirkung; statt an die großen Freskomaler, wie Piero della Francesca anzuknüpfen, übersetzte er die Bildanordnung der kleinen Cassonebilder in großen Maßstab; die Verkennung und Mißachtung der Gesetze der Monumentalmalerei blieb nicht ungestraft.

Ruhmesbedürfnis der Kirche verlangte schließlich von Raffael das Riesengemälde der Schlacht an der milvischen Brücke, wie es auch die Ausmalung der Sala dell' Incendio im Vatikan angeordnet hatte. Die Werkstätte des

Meisters besorgte, wohl nach seinen Angaben, die Ausführung. Welch eigenartige Richtung mußte aber das Stilgefühl der italienischen Renaissance schon eingeschlagen haben, wenn das große Fresko als Wandteppich mit aufgerollten Enden aufgefaßt wird? Es ist die Zeit, in welcher der Illusionsstil die Freskomalerei zu bestimmen beginnt. Und in der Tat läßt das Kampfesbild selbst nie den Gedanken an ein Monumentalwerk aufkommen, denn es zwingt den Beschauer, hunderte von ausstudierten Einzelmotiven zusammenzusuchen. Wir zweifeln nicht an der Heftigkeit der Schlacht, aber das viele Gleichwertige und die Forderung, allem bis ins einzelnste nachzuspüren, läßt das Interesse zusehends erlahmen; wir sind eben gewohnt, eine Schlacht als Masseneindruck mit großen dominierenden Momenten in uns aufzunehmen. Und vollends würde, angesichts der Wiederholung raffaelischer Formen, eine einzige Gruppe durchaus genügen. In ihrer gleichmäßigen Auflockerung in unzählige Einzelheiten bildet die Konstantinsschlacht den Gegenpol zu Piero della Francescas Fresko, wo sich alle Faktoren zu einer schweren Masse zusammenballen. In der Konstantinsschlacht tönt alles gleich stark, alle Bewegungen leben sich aus, und wir erwarten sehnlichst Schatten und Licht, um solchen Riesengemälden rhythmische Gliederung in Höhen und Tiefen zu geben.

Die Zukunft des italienischen Schlachtengemäldes lag also nicht in den Händen der Raffael-Schüler; die biblischen Gemälde der Loggien bedeuten für den vorurteilsfreien Betrachter den trostlosen Verfall, und Giulio Romanos Schlachtengemälde aus dem Trojaner Krieg, welche einen Saal im herzoglichen Palast in Mantua zieren, vermögen trotz der Reduktion des figürlichen Apparates, trotz stärkerer Heranziehung der Landschaft, stärkeren Wechsels von Hell und Dunkel, und trotz der wuchtig in die Bildtiefe gehauenen Diagonalen, nicht darüber zu täuschen, daß das Figürliche auch hier Raffaels Werkstätte entstammt, wie auch die Fresken der Brüder Zuccari im farnesischen Schlosse Caprarola und in der Sala Regia des Vatikans. Entsprangen aber Giulio Romanos Gemälde in Mantua dem immer weiter um sich greifenden literarischen Bedürfnis der Renaissance, so setzten die genannten Freskencyklen nur die in den Stanzen des Vatikans schon angebahnte Ruhmeskunst fort, und es ist gerade für das Zeitalter des Barocks, in welches wir mit diesen Werken hineintreten, bezeichnend, daß Kirchenfürsten und Staatsoberhäupter in Anbringung gemalter Ruhmeschroniken mit rein dekorativen und allegorischen Gestalten wetteiferten. Wenn dann ferner Tommaso Laureti und später der «Cavaliere d'Arpino» zwei Säle im Konservatorenpalast, dem historischen Heiligtum der Stadt Rom, mit Fresken der römischen Geschichte schmückten, und die Kriegs-

helden dabei noch in Einzelfiguren verherrlicht wurden, so war der Gedankenkreis römischer Ruhmeskunst selbst auf dem breiten Boden barocker Weltanschauung erschöpft.

Sehr bedingt ist, im Zusammenhang gesehen, der künstlerische Wert der vielgerühmten Schlachtenbilder des Florentiners Antonio Tempesta, der auf Raffaels Kunst fußte. In seinen radierten Schlachten biblischen und historischen Inhalts, in letzterem Falle von Ariost und Tasso angeregt (Bartsch 559, 825, 841, 855), versucht er allerdings, als Korrektur zur «Konstantinsschlacht», ein dichtes Kampfgewühl darzustellen, aber der Komposition fehlt die durchgehende Einheit; bald sind die Raumschichten zu scharf getrennt, bald stört der Parallelismus und die Isokephalie bei den Anstürmenden; das beste sind stets die vom übrigen mehr oder minder abgesonderten Gruppen oder Einzelfiguren des Vordergrundes. Tempesta bezeichnet wie die Zuccari das Ableben der Richtung Raffaels.

Damals war nun noch eine andere Monarchie entstanden, welche sich der hohen künstlerischen Überlieferung ihres eigenen Hauses und ihrer Heimat erinnerte und der Malerei die Verherrlichung auch ihrer Vergangenheit auftrug; für die medizäischen Herzoge malte Giorgio Vasari die Säle im Hauptgeschoß des Palazzo Vecchio aus, und neben den mehr repräsentativen Darstellungen friedlicher Kulturarbeit nahmen Kämpfe und Belagerungen einen breiten Raum ein. Letztere freilich sind – ein Glück für das Ganze – mehr nur dekorativ verwertet und dürfen nicht mehr als ein historisch-topographisches Interesse beanspruchen. Und die kriegerischen Darstellungen selbst? Wir dürfen nicht leugnen, daß in der Verteilung der Hauptszenen, der kleinen Felder mit Porträts und Allegorien und den einfassenden Bändern mit Trophäen eine in dekorativen Aufgaben erfahrene Hand waltete. Aus den Kampfszenen hebt sich jeweilen eine lebendige Gruppe heraus, und Michelangelos Formensprache ist hier wohl noch am wenigsten manieriert nachgesprochen worden. – Im Kriegerbildnis ist, wie es Bronzinos Porträt von Guidobaldo II. (London, Nationalgalerie) zeigt, Florenz nicht mehr führend; eine unkriegerischere Auffassung vermochte die Kunst wohl kaum hervorzubringen.

Mögen diese Werke unser Auge ermüden und uns mit Bedauern an die Heroen italienischer Kunst zurückdenken lassen, so bleibe doch nie vergessen, daß sie wohl nicht wenig dazu beigetragen haben, die Formensprache des Nordens durchgreifend umzugestalten, und daß wir selbst noch gar nicht weit von einer breitspurigen Ruhmeskunst entfernt sind, die von jenen Renaissancedenkmälern ihren Ausgang nahm.

□ □
□

Die venezianische Ruhmeskunst im Schlachtenbild und Porträt.

Ihrer reichsten und tiefsten Ausdrucksmittel, die wir kurz unter dem Begriff der malerischen Anschauung zusammenfassen, ist sich die Malerei nicht in der Stadt Rom des 16. Jahrhunderts, sondern in Oberitalien am intensivsten bewußt geworden; nur hatte weder Leonardos Tätigkeit in Mailand noch Correggios Stil in Parma eine solche Ausbreitung und so lange Dauer gefunden wie die farbengesättigte Malerei Venedigs, welche ja zudem eine tüchtige, grundlegende Entwicklung hinter sich hatte. Schon das 14. und 15. Jahrhundert kannten eine offizielle Ruhmeskultur, welche alle Künste in ihren Dienst stellte, am meisten natürlich die Malerei, mit deren Hülfe sie den großen Saal im Dogenpalast zum Pantheon weihten. Nach dessen Verheerung durch den Brand von 1577 wurde das gleiche Thema wieder dargestellt und dehnte sich nun über die Wände und Decken von zwei großen Sälen aus; jetzt aber verband sich diese ruhmvolle Kriegschronik noch mit neuen Gedankenkreisen, der Religion, Allegorie und Mythologie zum ersten Mal zum ganz vollständigen Bild barocker Weltanschauung, und die Maler, welche diese ruhmvollste Aufgabe, welche der Staat zu vergeben hatte, übertragen erhielten, waren alle in venezianischer Luft aufgewachsen; es fragt sich nur, ob sie dieser Vorzug auch für das wirkliche Schlachtenbild befähigte. Mußte nicht vielmehr das Thema den Genuß farbiger harmonischer Existenz ausschließen, oder waren die Venezianer schon fähig, das Schlachtenbild in farbigen und malerischen Werten auszudrücken? Kein geringerer als Tizian löste als erster Venezianer die Aufgabe in ganz neuem Sinne; wir aber erkennen die Bedeutung seiner zerstörten Schlacht von Cadore nur aus einer späten Kopie in den Uffizien und aus dem Stich des Giulio Fontana. Tizian sieht eine große Schlachtepisode in begrenzter Gegend an bestimmter Stelle: in einem von hohen Bergen eingeschlossenem Tal spannt sich eine leichte Brücke über den eingeengten Fluß, und diese hat der Maler geschickt als Angelpunkt der ganzen Komposition gewählt; dadurch ist der Typus des örtlich genau determinierten Schlachtenbildes geschaffen, wobei die Örtlichkeit durch ihre Wertung als Mittelpunkt zum

Träger des Ganzen wird. Von rechts sprengen die gerüsteten Reiter mit Lanzen und Banner heran der Brücke zu; zwei haben in rasendem Lauf hinüber gesetzt, und jenseits vollzieht sich schon die Niederlage der Feinde, denn aus einem Hinterhalt kommen andere Reiter hervor, in wirrem Knäuel stürzen die Besiegten in die Tiefe. Die Brücke trennt beide Heereshaufen, verlangsamt den Ansturm und bildet somit die Veranlassung zu feiner Differenzierung. Auf entferntem Gelände stehen andere Heeresmassen kampfbereit; aus brennenden Gehöften und Städten steigen Rauchsäulen an den Felswänden empor. Tizians Gemälde enthielt also anscheinend all das, was Raffaels Werkstätte im Fresko der Konstantinsschlacht vermissen ließ: den unmittelbaren Eindruck des Geschehens, die Einheit der kriegerischen Aktion, d. h. die absolute Klarheit der Gliederung, die Einheit von Landschaft und Figuren, die (deutlich herausgehobenen) maßgebenden Bewegungsrichtungen, und, was auch die Kopie doch wohl in der Hauptsache erkennen läßt, hauptsächlich die energische farbige Scheidung. Hell und Dunkel wogten durcheinander und verstärkten den Eindruck der Kampfverwirrung. Aber seine Erzählung ist noch fast mit quattrocentistischer Ausführlichkeit entwickelt: eine kriegerische Episode in der stimmungsvollen aber räumlich doch ziemlich engbegrenzten Landschaft, und dazu keine große Schlacht, sondern nur ein Reiterkampf.

Die Maler, welche etwa 1580 die «Sala del consiglio maggiore» und die «Sala dello scrutinio» im Dogenpalast auszumalen hatten, erreichten das Vorbild Tizians nicht; auf den großen Flächen häuften sie zu viele Figuren, und auf den kleineren beschränkten sie sich auf eine einzige Episode. In seinen großen Schlachtenbildern hat Domenico Tintoretto die schichtenmäßige Aufstaffelung noch keineswegs überwunden; sie wirkt bei der «Seeschlacht von Salvore» trotz der vielen lebendigen Einzelheiten als schematischer Archaismus; wenn er sie bei der «Einnahme Konstantinopels» zu durchbrechen sucht, so geht auch der ganze bildliche Zusammenhang in die Brüche, ohne daß die geistlose Wiederholung beseitigt wäre; sie erscheint jetzt, noch störender, in den figürlichen und szenischen Einzelheiten. Auch Jacopo Tintoretto ist bei den Schlachtenbildern nicht in seinem Element; wohl malt er bei der Schlacht von Zara auf weiter Szenerie äußerst lebhaft bewegte Gruppen, aber die Verteilung dieser Gruppen, ihre gleichmäßigen Zwischenräume und ihre gleiche Stärke der Bewegung tragen ebenfalls den Stempel des Schematismus auf sich, und dazu fehlen die hohen malerischen Qualitäten seiner San Rocco-Bilder. Glücklicher in der Komposition, hauptsächlich aber im malerischen Ausdruck war er unstreitig in seinen vorbereitenden Gemälden für den Farnese-Zyklus

(alte Pinakothek in München). Gewaltsam, fast brutal schaltet er mit dem Raum, und nie erzielt er den Raumeindruck, den er beabsichtigt. Er zerreißt das Bildganze in einzelne Figurengruppen, deren jeder er gleiche Aktionsstärke gibt, und mit diesen Gruppen ringen die kolossalen Figuren im Vordergrund um Geltung; ja es bleibt meist unentschieden, ob er die Wirkung auf Einzel- oder Massenkämpfe abstellen will. Die übertriebenen, unbegründeten Bewegungen scheinen gleichsam um ihrer selbst willen geschaffen zu sein und lenken vom Ganzen ab. Tintoretto ist durch den Gegenstand völlig seiner Leidenschaft überlassen; aber mit allen Gewaltsamkeiten söhnen die unerschöpflich reichen und unbeschreiblich herrlichen überraschenden Farbenwirkungen aus, zu welchen der Maler hauptsächlich die farbigen Gewänder heranzieht.

In den kleinen Feldern an der Decke des großen Saals im Dogenpalast*) verfällt er noch auf ein neues Mittel, das zwar durchaus innerhalb seiner Kunstsprache lag, das aber hier in seiner gewaltsamen Einseitigkeit zur unerträglichen Übertreibung wird: die möglichst starken Kontraste, Überschneidungen, die perspektivische Unteransicht und unvereinbaren Unterschiede in den Größenverhältnissen, und zwar alles in verhältnismäßig engem Rahmen. Er mußte nämlich, der Knappheit der Bildfläche entsprechend, die Handlung auf wenige Träger beschränken und diese so groß und eindrücklich wie möglich bilden; aber die Kunst, welche schon durch viele Jahrhunderte von der Monumentalität griechischer Anschauung entfernt war, verlangte auch die Nebenepisoden und Nebenfiguren. Was blieb also dem Maler anderes übrig, als sie, so gut und so schlecht es ging, in der vorgetäuschten Raumtiefe zwischen den Hauptfiguren hinein zu zwängen? Mit herkulischen Gestalten möchte er den Rahmen sprengen und nirgends erreicht er eine geschlossene Bildwirkung, wohl aber ermüdet er den Beschauer bald mit seinem beständigen und nicht sehr abwechslungsreichen Fortissimo.

In der überzeugenden Darstellung einer schnell sich vollziehenden Kampfesepisode leistet Francesco Bassano mit seinem Helldunkel und den prächtig herausleuchtenden Farben Vorzügliches; sie entheben ihn der quälenden Konvulsionen der Gestalten Tintorettos. An diesen schloß sich, mit weicherem Farbenvortrag und etwas gemäßigten Bewegungen, Palma Giovane an, während Paolo Veronese in sicherer Erkenntnis seiner künstlerischen Grenzen seine Aufgabe durch feingestimmte Landschaften mit prächtiger soldatischer Staffage löste; wolkiger Himmel und Bäume mit mächtigen Kronen, schimmernde Rüstungen und glitzernde Seide an Türkengewändern und Zelttüchern, das ist seine kriegerische Welt. So

*) Von Jacopo Tintoretto entworfen, von seinem Sohne Domenico ausgeführt.

kam es, daß ihm von allen Venezianern die glänzendsten Apotheosen gelangen, in welcher aller kriegerische Aufwand nur Vorstufe einer aufs Höchste gesteigerten irdischen Pracht wird. Er malte nicht den weltgeschichtlich so bedeutsamen Seesieg von Lepanto, sondern den Dank des Dogen, unter welchem die Republik den Sieg errang; der Himmel öffnet sich; Heilige und Allegorien von herrlichster Erscheinung dienen dem Staatsoberhaupt als Höflinge. Wie oft ließ die Republik außerdem noch Mars und Neptun als ihre unmittelbaren Beschützer darstellen.

In einem Staat, der keinen Sieg unvergessen ließ, und den verdienten Geschlechtern im Dogenpalast unvergängliche Ehre sicherte, mußte doch wohl auch das Kriegerbildnis besondere Pflege finden. Noch häufiger als in Florenz hatte man in Venedig Kriegergräber mit Porträtstatuen, auch Reitern geschmückt; Krieger in antiker Rüstung oder anmutige Pagen wachten an den Gräbern der Dogen. Aber man verlangte auch das unmittelbare, vom Gedanken des Todes und der Apotheose gelöste Bild des Feldherren, und dieses Verlangen erfüllte die Malerei in den Kriegerbildnissen, die im Laufe der Zeit gleichsam zur Ehrensache der Dargestellten wurden. Ein etwa um 1500 entstandenes Gemälde, ein jugendlicher Krieger in Halbfigur mit seinem Knappen und den Abzeichen seiner Würde (Uffizien) stellt die erste nachweisbare Fassung dieses Themas dar: Die Requisiten erscheinen, nur malerisch zusammengehalten, die Figuren ohne inneren Zusammenhang, die Hauptgestalt mit weiblichen Zügen und einem Sentimento im Ausdruck, das ebenso wenig wie die beschauliche Haltung zu der kriegerischen Aufmachung paßt. Die gewählte Stellung, der Gefühlsausdruck, die allerdings nur halb erreichte geistige Beziehung zum Beschauer, der untergeordnete Begleiter und die zur malerischen Gesamtwirkung so wichtigen Requisiten, dazu der dunkle Hintergrund, all dies sind Grundeigenschaften des venezianischen Kriegerbildnisses welche Tizian in seinen persönlichen Stil aufnahm. Durch ihn wurde das Kriegerbildnis zur Gattung, und obschon er nur wenige Venezianer als Feldherren porträtierte, wurde er doch für die späteren Maler, wie Veronese und Tintoretto, bestimmend.

In geistlichem Ornat erstattet Jacopo Pesaro dem Apostelfürsten den Dank für einen Sieg; er hat die weltliche Pracht der Rüstung abgelegt, den irdischen Ruhm den Heiligen zurückgegeben; wie eine Opfergabe liegt der Helm vor den Tronstufen. Voll schwerer Martyriumsgedanken sind die ritterlichen Heiligen auf den «Sagre conversazioni», aber es ist nicht mehr jene lyrisch-elegische Stimmung sentimentaler Jugendlichkeit wie bei Giorgione, dessen Kunst das Jünglingsalter der venezianischen Malerei darstellte. Vor Tizians Madonna des Hauses Pesaro erscheint dann ein Ritter

in Rüstung, mit wallendem Banner, in Begleitung eines gefangenen Türken; so bereitet sich der prächtige prunkvolle Aufzug der späteren Apotheose- und Huldigungsbilder vor. Und die Gedanken, welche die Krieger so ernst und in sich versunken stimmten, sodaß das Kriegerische gegen das rein Menschliche zurücktrat, verkörperte sich zu wundervollen, sinnigen Gestalten in der Allegorie des Alfonso d'Avalos: der ernste stille Krieger inmitten blühender Frauengestalten und reizender Knaben; keine Vision, sondern eine Conversazione allegorica. Schon längst hatte Tizian die Ausdruckweise für die Berufskrieger gefunden, und an ihnen festigt sie sich zur «Feldherrenpose». Er malte seine Bildnisse nicht als monumentum aere perennius, wie Raffael, also in geschlossenem und gefestigtem Aufbau; er war nicht Architekt, sondern Maler, der seine Personen beobachtet und belauscht und ihnen einen charakteristischen Augenblick abgewinnt oder die für sie charakteristische Gebärde und Ausdrucksweise erkennt und sie festhält. Für alle Alter und Charaktere will er eine bezeichnende Haltung und Geste; man nannte seine Porträts posiert, aber wie individuell sind seine Posen! Alle leben vor uns wie die Gestalten eines großen historischen Dramas. Wohl hat er für das Kriegerbildnis auf Jahrhunderte hinaus eine Auffassung angebahnt, aber er wäre der letzte gewesen, sie nicht selbst individuell immer wieder abzuwandeln. So malte er nicht den Stand, sondern den Charakter, der ihn repräsentierte. Im Herzog Francesco Maria della Rovere von Urbino erscheint eine neue ganz seelische Auffassung des Menschen gegenüber dem Nur-Realismus der alten Florentiner. Es gemahnt an die alte Heiligendarstellung, wie dieser den Kommandostab, sein Attribut, zeigt, um sich als Feldherr zu erkennen zu geben; aber darin, wie er ihn faßt und in die Seite stemmt und wie er mit kalter Gleichgültigkeit den Beschauer — aus der nötigen Distanz — ins Auge faßt, liegt eine Charakteristik nicht mehr nur des Individuums, sondern der Zeit. In große Flächen und Linien ist die Figur gespannt; Helm und Lanzen, symmetrisch gruppiert, halten den hell beleuchteten Kopf in der breiten Fläche des Hintergrundes, jenen Kopf, der den Beschauer bannt, aber ihm keine Sympathie entgegenbringt. In einer Zeit, da Tizian großes Gewicht auf die Gebärde der Hand legte, die Figur aber vollkommen ruhig hielt, in die leiseste Drehung zwingende Majestät und in den Blick lastende Wucht legte, malte er den General Vasto, der von erhöhtem Standpunkt aus zu seinen Soldaten spricht. Übermenschlich groß erscheint er, noch größer neben seinem Pagen; aber eindrücklicher als der erhobene ganz von freier Luft isolierte Arm wirkt der Zauber seiner Worte in den Soldaten, seine Finger reißen ihre Blicke aufwärts; seine Majestät

bannt sie zu lautloser Stille. Eine endlose Schar verschwindet im malerischen Halbdunkel. Die Persönlichkeit als Mittelpunkt und Dominante ihrer Umgebung; die einzige Ursache und die vielen von ihr ausgehenden Wirkungen halten sich an Stärke des künstlerischen Ausdrucks die Wage. Im «Pier Luigi Farnese» gab Tizian gleichsam die Korrektur zum «altvenezianischen» Kriegerbild, insofern als der Figur des Feldherren die Hauptwirkung gesichert ist; aber es bedarf noch der malerischen Zutat; so hält der Fähnrich das Banner, dessen schillernde Farben das finstere Fürstenhaupt mit der Adlernase umrauschen. Wenn irgendwo, so wirkt hier Tizians Gewohnheit, die Hand zu zeigen, als störende Pose. Aus der Umgebung Kaiser Karls V. malte Tizian nicht nur den kalten, verschlagenen Fuchs Granvella, sondern auch den dämonischen Alba, der mit seinen Augen Scheiterhaufen entzündet und mit dem Feldherrenstab Blutspuren über die Erde zieht. Bald nachher schlägt der Maler im Maltheserritter wieder die melancholisch-kontemplative Note an, während er im gerüsteten König Philipp II. zeigte, wie unbequem es diesem königlichen Einsiedler, der seine Politik am Schreibtisch lenkte, war, als Krieger zu erscheinen, umso mehr als Tizian gerade in diesem Porträt das Einsame und Verschlossene, Ängstliche und Düstere seines Charakters, den Zwiespalt zwischen apathischer Lethargie und tückischer Härte, mit zwingender Gewalt festlegte.

Als Tizian in Augsburg war, begab sich ein Wunder: der alte gichtische Kaiser bestieg in goldglänzender Rüstung sein Schlachtpferd, um am Tage von Mühlberg selbst gegen die Sachsen zu kämpfen. Und dieses Wunder malte Tizian, keine Schlacht und keinen Aufmarsch, sondern nur das Reiterbildnis in Landschaft, aber in dieser Isolierung von weltgeschichtlicher Größe wie der Moment selbst. Es gibt ähnliche Gemälde von hinreißendem Pathos, mit sich bäumenden Pferden und mit Reitern, welche aller Schranken irdischer Vergänglichkeit enthoben scheinen, aber keines atmet den unmittelbaren Zauber des Ereignisses. In der strahlenden Rüstung, im Helm mit der Lanze, will der vom Schicksal gerüttelte kränkliche Greis nicht mehr leiden, er will den Schmerz und dann die anderen Feinde bezwingen.

Wie konnte Veronese, der Maler der an Genuß und Wohlleben gewöhnten Patrizier, einen Berufsfeldherren als solchen überzeugend darstellen? Sein Bildnis des Pasio Guarienti (Museum von Verona) ist wohl das erste Kriegerporträt von dieser absoluten und relativen Größe, welche ja für die Barockzeit typisch ist. Die Isolierung der Gestalt und die Einfachheit derselben haben etwas Imponierendes, aber trotzdem kam Veronese, abgesehen von dem herrlich durchgebildeten Kopf, nicht über den Typus eines Kostümbildes hinaus. In bequemer, gelöster Haltung zeigte

er den venezianischen Kulturmenschen. Das Thema des Berufskriegers bedeutete somit für seine Kunst eine Grenze; für Tintoretto war es dagegen einer seiner Ruhmestitel. Er schließt sich an Tizians Bildnisse an, aber er festigt dessen transitorische Eigenheit in monumentaler Geschlossenheit. Während jener noch suchte und das neue Ideal zu erobern trachtete und vielfach noch einige Unsicherheit und den Mangel des noch Ungelösten offenbart, kann dieser seine Vorstellung vom Kriegerstand mit absoluter Sicherheit als eigenes Stilprinzip vorstellen, welchem dann freilich wieder die psychische Mannigfaltigkeit des Tizianischen Welt- und Menschheitsbildes abgeht. In seinen als Ehrendenkmäler für Person und Stand in mächtigen Rahmen hineingebauten Feldherrenbildnissen verleiht die «Feldherrenpose», der Arm mit dem Kommandostab, eine architektonische Aufgabe. In der suggestiven Kraft des Blicks übertreffen sie viele Gestalten Tizians; der Maler will dem Feldherrenstand eine herrschermäßige Auffassung sichern. Nicht genug an Helm, Rüstung und Kommandostab, erweitert er die kriegermäßige Umgebung durch den Ausblick auf Meer und Kriegsschiffe (ähnlich wie bei Leandro Bassanos Bildnis des Niccolo Cappello in ganzer Figur in der Galerie von Chatsworth); die freie Landschaft, die ganze Natur ist zum Attribut des Kriegshelden geworden. Die Umgebung ist nicht mehr zufällig, sondern Ausdruck der Persönlichkeit.





Sébastien le Clerc, Les actions glorieuses de Charles, duc de Lorraine.



Das malerische Schlachtengemälde und das moderne Soldatenbild im Zeitalter der großen Kriege.

Alles traf im 17. Jahrhundert zusammen, um dem Schlachten- und Kriegerbild in ganz Europa eine gleichwertige Stellung neben der religiösen, mythologischen und genrehaften Kunst zu gewähren, ja man ist berechtigt, statt nur von beiläufigen Bildern kriegerischen Inhaltes von einer ausgebildeten Kunst über den Krieg zu sprechen.

Auf eng begrenztem Gebiet und aus lokalen religiösen Streitigkeiten war der furchtbare Krieg entstanden, welcher dann dreißig Jahre lang Deutschland verheerte und als internationaler Krieg auch andere Völker in seine Wirbel mit hineinzog. Ludwig XIV. trieb Eroberungspolitik und warf die Brandfackel des Krieges nach den spanischen Niederlanden, nach Holland, in die Franche-Comté, das Elsaß und die Pfalz. Auf vier Schauplätzen tobte der spanische Erbfolgekrieg. Holland erkämpfte seine Unabhängigkeit. Es ist zugleich das Jahrhundert der großen Feldherren: Tilly und Wallenstein, Gustav Adolf, Banèr und Torstenson, Turenne und Condé, de Reuter und Prinz Eugen. Viele dieser Feldherren, namentlich die des dreißigjährigen Krieges, waren ja mit ihren Soldaten die unbestrittenen Herren des jeweilen von ihnen besetzten Landes.

Ruhmeskunst ist das Merkmal auch für dieses Zeitalter, aber noch mehr denn je zuvor. Der Ruhm war das höchste von allen Gütern des Lebens, und die italienische Renaissancekunst lebte ja zum Teil von der Ausbildung des Ruhmesgedankens, der sich dann aber im 17. Jahrhundert zur pantheistischen Weltanschauung erweiterte, und die Großen der Erde waren es, die mit ihrem Waffenruhm das Weltall zu erfüllen meinten. Die geschichtlichen Tatsachen der langen und furchtbaren Kriege auf der einen, und die philosophische Tatsache der viel höheren Bewertung des Menschen, der Betonung von Wille, Kraft und Selbständigkeit, also die Verkündigung der Autonomie des Menschentums auf der anderen Seite, diese Tatsachen zusammengenommen erklären die Schlachtengemälde des 17. Jahrhunderts in ihrer Eigenschaft als staatliche Ruhmeskunst und erklären auch die imponierenden fürstlichen

Kriegerbilder in ihrem oft übermenschlichen Maßstab und ihrem verherrlichenden Beiwerk, und sie erklären schließlich die große Zahl von Reiterbildnissen in Plastik, Malerei und Graphik; damit mußten nun auch die künstlerischen Fähigkeiten Schritt halten. In rascher Entwicklung entstand in der Tat damals, z. T. auf Grund der italienischen Renaissance, aber auch unter Zusammenwirken großer, trotz der Kriege blühender Staaten Europas, eine neue Kunst, welche als allseitige Erfüllung der Renaissancegedanken zu bewerten ist. Die Ruhmeskunst ging also von Italien nach dem Norden über, der somit ihre reifsten und wirkungsvollsten Mittel, die monumentalen Ruhmeszyklen und die große imposante Gebärde der Menschen, übernahm; die «große» Kunst löste nun die weitläufigen und umständlichen Ruhmeschroniken ab. Die illustrierten Bücher dauern natürlich weiter, aber sie tragen ausschließlich belehrenden Charakter in geschichtlicher wie kriegswissenschaftlicher Hinsicht. Und hatte das genrehafte Soldatenstück im Anfang des 16. Jahrhunderts nur ein mehr oder weniger nebensächliches, durch das Lanzknecht- und Reisläuferleben wachgehaltenes Dasein fristen dürfen, dem wir aber heute viel mehr Interesse abgewinnen als Hunderten von offiziellen Kriegerbildnissen, so wurde diese Gattung von Malerei sogar zu einem Kennzeichen des neuen Zeitalters, das die Krieger nicht nur als prächtige Einzelerscheinung in stilgerechter Pose, sondern als romantische Staffage oder als zufälligen farbenprächtigen Naturausschnitt wertete. Was mußte einem Künstler jener Zeit an kriegerischen Eindrücken zum Bewußtsein kommen und seine Phantasie anregen, wenn er Sinn dafür besaß! Waren doch die Heere so bunt wie nur möglich zusammengewürfelt! Er konnte den unerhörten Luxus der Offiziere und den nicht geringeren Prunk bei den Soldaten sehen; aber auch die Kehrseite blieb ihm nicht verborgen: alle Laster und Elend durch Hunger und Pest. Neben der zur Apotheose gesteigerten offiziellen Ruhmeskunst, gleichsam als ihr Gegenpol, die persönliche Beobachtung des malerisch Interessanten; neben der aufwändigen Schlachten- und Triumphmalerei der unmittelbar packende Kriegsroman! Neben Riesengemälden die Radierung von wenig Centimeter Größe!

Vielerlei war der produktiven Holzschneidekunst übertragen gewesen: endlose Bilderserien von Kämpfen auf Grund bestimmter oder unbestimmter Nachrichten für Belehrung und Verherrlichung; abgesehen von der durch Massenproduktion verschuldeten Verrohung, hatte der Holzschnitt mit seinen Darstellungsmitteln nicht mehr allen Ansprüchen an Genauigkeit, am wenigsten aber den modernen Forderungen vorwiegend malerischer Anschauung genügen können; er beschränkte sich also meistens auf eine großlinige und umrißmäßige Darstellung des Themas. Der Kupferstich nahm

ihm nun einen großen Teil seiner illustrativen Aufgaben ab, weil er mittelst feinerer Linien größere Genauigkeit, namentlich aber weil er eine viel eingehendere Modellierung und Abstufung der Töne vom Vorder- zum Hintergrund ermöglichte. Der Holzschnitt blieb im Wesentlichen immer Zeichnung, der Kupferstich dagegen erreichte die Wirkung eines Gemäldes. Aber auch er vermochte nicht die improvisierende Leichtigkeit, geschweige das impressionistisch Momentane einer Federskizze zu entwickeln, welche im Grund der Dinge das rasche Geschehen einer Kampfepisode, kurz gesagt, die Bewegung im Freiraum und im Licht, am unmittelbarsten veranschaulichte; und dieses letzte und höchste künstlerische Verlangen war in der Radierung erfüllt; ihr gehören zwar nicht die größten, wohl aber die «natürlichsten» Kriegsbilder des Jahrhunderts.



Die neue Auffassung, ihre Entstehung und Entwicklung.

Das nordische Schlachtenbild des früheren 16. Jahrhunderts kennzeichnet sich in seinen Durchschnittsleistungen durch die steile Aufstaffelung der einzelnen, das Ganze symbolisierenden Episoden, durch den Mangel eines klar begrenzten Vordergrundes, durch das Mißverhältnis zwischen Figur und Landschaft, durch die relative Größe der Figuren, welche nicht mehr als die Andeutung eines Truppenkörpers erlaubte, und schließlich durch die Unmöglichkeit, größere Figurenmassen gleichmäßig in Bewegung zu setzen. Weil die Künstler den Raum noch vorwiegend als Fläche ausdrückten, sahen sie sich für den Ausdruck der Truppenbewegungen auf wenige Richtungen beschränkt, und diese waren dann als Grundlinien der Komposition mit allem Nachdruck betont. Wie die Künstler des 15. Jahrhunderts, so gingen auch die meisten der Epoche Maximilians noch von der Einzelerscheinung aus und stellten, vorab lehrhafte Zwecke verfolgend, Figuren und landschaftliche Einzelheiten in gleicher Größe dar, so z. B. Dürer in der Zeichnung der Belagerung von Hohenasperg durch Georg von Frundsberg 1518 (Berlin; Lippmann 52). Man hat zudem den Eindruck, daß die Schlachtenbilder aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, und auch später noch, ziemlich summarisch nach mehr oder weniger genauen Angaben erst nachträglich hergestellt wurden. Auf der Stufe der erschöpfenden Ausführlichkeit der Kampfepisoden, in mäßig ansteigender und am oberen Bildrand abschließender Landschaft stehen, außer einigen graphischen, auf Kaiser Karl V. bezüglichen Werken, auch die Zeichnungen, in welchen Jan Vermayen den Kriegszug dieses Kaisers nach Tunis darstellte. Unmittelbar am unteren Bildrand setzt die teppichartige Komposition dieser Zeichnungen an, und zwar mit einer Menge sehr lebendiger und sorgfältig dargestellter Einzelkämpfe. Aber damit, daß der Künstler die Episoden mosaikartig aneinanderfügte, bewies er, daß er sich eine Schlacht noch nicht als Ganzes vorzustellen vermochte, und daß er also den Zwiespalt zwischen militärischer Landkarte und freier künstlerischer Auffassung der Kämpfe nicht überwunden hatte.

Dürer war seiner Zeit in der Darstellung einer Kriegsepisode mit Detail in kleinem Maßstab auf großer landschaftlicher Bildfläche weit vorausgegangen, und in demselben Jahre, in welchem er die Belagerung von Hohenasperg zeichnete (1518), brachte er in der Stahl- (oder Eisen-) radierung «Die große Kanone» eine Neuerung, welche für das Schlachtenbild des «Kriegsjahrhunderts» von allergrößter Bedeutung sein sollte. Auf Grund der Erkenntnis der optischen Unrichtigkeit der alten Prospekte eröffnet er eine ganz neue Raumanschauung, indem er dem unteren Bildrand entlang den erhöhten Vordergrund für die Kanone und die Türken zog, um den weiten landschaftlichen Ausblick und die hohe Horizontlinie künstlerisch zu begründen; die Tiefe zwischen Mittel- und Vordergrund bezeichnet ein Landsknecht. Aber noch sah Dürer diesen Prospekt nicht konsequent als Ganzes, sondern er schob, mit z. T. verfehlten Größenverhältnissen, Raumkulissen aneinander; bald sind sich die Einzelheiten zu nah und bald zu weit voneinander entfernt. Im großen Holzschnitt zum Belagerungsbuch (1527) hätte er die beste Gelegenheit gehabt, diese Errungenschaft vom Genre auf das militärwissenschaftliche Gebiet zu übertragen — aber statt dessen gewahren wir nur noch leichte Ansätze dazu, während die ganze Ansicht doch ausdrücklich auf den Blick von der Höhe aus berechnet ist. Er wollte den Vordergrund plastisch beleben, fürchtete sich aber offenbar, die Bildeinheit durch zu stark ausgebildete Raumkulissen zu zerstören und das «militärische Detail» zu beeinträchtigen. Hier mag auch zum ersten Mal ein Schema für größere und kleinere Truppeneinheiten geprägt worden sein, nämlich jene aus lauter feinen Strichen zusammengesetzte, am betreffenden Ort fixierte geometrische Figur, und es darf hervorgehoben werden, daß unter Dürers Anleitung das Schneidemesser genau so sorgfältig zeichnete wie später Callots Radiernadel.

Unterdessen hatte aber auch Hans Holbein der jüngere in seinen Holzschnitten zum alten Testament für die Zukunft der Kunst vorgearbeitet: auf kleinem Raum hob er die Hauptfiguren durch Hügel oder perspektivische Raummittel heraus und schied die übrigen, viel kleineren, durch eine weite Raumschicht von den vorderen. So, wie auf einzelnen Blättern die Raumtiefe durch einzelne Figuren sprungweise oder durch größere langgezogene Massen stetig erobert wird, lassen sich diese Leistungen neben die charakteristischen des 17. Jahrhunderts stellen. Und außerdem darf zu den Hauptvorzügen von Holbeins zeichnerischer Kunst die überzeugende Beweglichkeit eines noch so großen Figurenzuges in allen seinen Teilen gezählt werden. Holbeins Schüler übermitteln diese Errungenschaften dem folgenden Jahrhundert, sei es in den Schlachtenbildern, welche die Friese

der Schweizer-Standesscheiben schmücken, sei es durch Holzschnitt-Illustrationen; auf beiden Gebieten war Tobias Stimmer der Hauptvermittler, welcher Holbeins Raum- und Figurenstil, oft übertrieben, in noch höherem Maße für das Schlachtenbild verwendete. Durch Lockerung der Truppenmasse gab er der Einzelfigur mehr Bewegungsfreiheit, und in die Holzschnitte der «biblischen Historien» (1576) brachte er durch Gruppierung nach Licht und Schatten einen hohen Stimmungswert. Eine Handzeichnung auf farbigem Papier (Kunstsammlung in Basel) orientiert vortrefflich über seine Idee vom großen Kampfbild mit nur wenigen klar greifbaren, und vielen mehr nur angedeuteten Figuren, mit aufblitzendem Feuer, reflektierenden Rüstungen und mächtig aufwirbelnden Rauchwolken, alles in unbestimmtem Raum.

Die Anfänge des großen neuzeitlichen Schlachtengemäldes sind in den Niederlanden zu suchen und zwar bei Pieter Brueghel d. ä. (Schlacht zwischen Israeliten und Philistern. 1562 oder 63. Wien, Kunsthistorisches Hofmuseum). In einer weiten Gebirgslandschaft mit Wald, Fluß und Meeresufer spielt sich die Schlacht in allen einzelnen Episoden ab. Nicht die herrliche, als Ganzes zwar erdichtete aber doch aus lauter Selbstgeschautem und Selbstempfundenem geschaffene Landschaft ist aber für uns das Wesentliche (obschon sie zu des Künstlers besten Leistungen zählt), sondern die Größen- und Stimmungseinheit zwischen der Landschaft und den Hunderten von kämpfenden Figürchen. Die Schlacht spielt sich nicht neben, sondern in der Landschaft ab; sie verleiht ihr Leben und Bewegung, und hat selbst wieder an deren Farben, Licht und Atmosphäre, Anteil. Brueghel stellt, Albrecht Altorfer gegenüber, eine grundsätzlich reifere Anschauung dar.

Der Einfluß italienischer Kunst dürfte es nun, wie schon angedeutet wurde, gewesen sein, der einen vollkommenen Umschwung herbeiführte. Die Schlacht sollte sich allerdings in der Landschaft abspielen, für die Bildwirkung aber doch das Maßgebende sein. Die Landschaft stellt wie immer den Raum vor und liefert zuweilen auch raumbildende Kulissen und sogar Stimmungsfaktoren; mehr Bedeutung als früher wird jetzt aber der Einheit von Ort und Handlung beigemessen, in dem Sinne zu verstehen, daß die ausgedehnten Prospekte sich der Darstellung des Kampfes selbst vollkommen unterordnen und daß dieser sich, wenn auch nicht durchgehend, so doch mehr wie früher, auf eine einzige den Bildeindruck bestimmende Episode beschränkt. Wo freilich noch militärisch belehrende Zwecke miterfüllt werden sollen, erstreckt sich die Darstellung auf alles, was in diesen Gedankenkreis fällt; dafür aber ist die Raumperspektive

so breit entwickelt, daß der ganze Bildinhalt als optisch möglich erscheint. Einen Übergang von der alten niederländischen Auffassung zur Anschauung des 17. Jahrhunderts bilden die Gemälde des Vlamen Pieter Snayers, der in seinen Kampfesbildern nicht über den Zwiespalt zwischen freiem Landschaftsbild und schematischen Kampfesgruppen hinauskam; das Beste an seinen Bildern ist das an Rubens erinnernde Kolorit und die feine Abtönung der Atmosphäre. Sein Schüler, Adam Frans van der Meulen, einer der Hofmaler Ludwigs XIV., steht schon vollständig auf modernem Boden (s. u.).

Angesichts der überreichen Produktion des Jahrhunderts an Schlachtenbildern in Malerei, Relief und graphischen Künsten ist man nun zunächst geneigt, eine Scheidung zwischen idealen und militärwissenschaftlichen Schlachtenbildern zu versuchen. Allein die genannten Unterschiede bilden nur zwei Pole, innerhalb welcher sich der ganze Kosmos «barocker» Schlachtendarstellung bewegte; beide Forderungen durchdrangen sich in der Verbildlichung auf ungezählte Arten, und je nach dem die Aufgabe gestellt war, trat die eine oder andere mehr in den Vordergrund. Bald scheint es als ob beide unvereinbare Gegensätze bildeten, bald erscheinen sie zu vollkommener Harmonie vereinigt. Es zeugt von der tiefinnerlichen, ursprünglichen, gewaltigen künstlerischen Gestaltungskraft und vom unversiegbaren Ideenreichtum dieses Kriegsjahrhunderts, daß eine solche Vereinigung eigentlich gar nicht als Wunder, sondern als Notwendigkeit erscheint. Mit der Abnahme der Gestaltungskraft und dem Verbrauch der Ideen siegte dann der doktrinäre Zweck; das 19. Jahrhundert brachte es ja schließlich so weit, daß die Monumentalmalerei und Skulptur mit all ihren Mitteln Dienerin der militärischen Berichterstattung wurden.

Unübersehbar ist die Mannigfaltigkeit der Schlachtenbilder, vom Reiterzweikampf zum Scharmützel und schließlich zur Riesenschlacht. Der ganze Raum, unendlich wie er ist, steht dem Künstler offen; Altes und Neues, abendländische Ausrüstung und orientalischer Putz beleben die Bilder; Schwerter und Feuerwaffen, alte Rüstungen und Lederkoller sind für die Maler in gleichem Maße farbig wertvoll. Fein durchgeführte Landschaften, in denen die Künstler ihr inniges Verhältnis zur Natur enthüllen, sind in gleichem Maße bezeichnend, wie ein Stückchen Erde und mächtige Staubwolken, wie Feuer und Pulverdampf. Oft bringen Tages- und Jahreszeiten in die Schlachtenbilder noch ihre besondere Stimmungsnote. Es gibt keine Kampfschemata und «Kampfrichtungen» im alten Sinne mehr, sondern jede Bewegungsmöglichkeit kommt zum Ausdruck. An Stelle der Umrißzeichnungen sind natürlich auch in der Graphik die malerischen Werte getreten,

welche Figuren, Landschaft und Atmosphäre, ähnlich wie in der Malerei, zur künstlerischen Einheit verbinden. Viel feiner und gleichmäßiger als früher stufen sich jetzt Bewegungsstärke, Größe und Modellierung ab.

Alle Mittel werden zur optischen Erweiterung des Bildraumes verwendet; gewaltsam wird das Auge in die Raumtiefe hineingewiesen. Nicht allmählich, sondern sprungweise und plötzlich findet oft die Größenabnahme von einer Raumschicht zur andern statt (vgl. Holbein d. j.). Wie oft ist in Anknüpfung an einzelne ihrer Zeit weit vorauseilende Leistungen des 16. Jahrhunderts (s. o.) der Vordergrund erhöht gedacht, sodaß einzelne Krieger oder ganze Kompagnien jenseits in die Tiefe hinabsteigen müssen, um den Mittelgrund zu gewinnen. Diese klare Scheidung der Raumschichten findet natürlich auch in der unterscheidenden Modellierung, d. h. in der Luftperspektive ihren Nachdruck. Oft spielt sich für den Beschauer eine Schlacht in einzelnen, auf 2—3 Raumschichten verteilten Episoden ab, und er gewinnt bei wenigen und kleinen Figuren — durch Verdeckung und Überschneidung — viel mehr den Eindruck einer großen Schlacht als bei dem umständlichen und schwerfälligen Apparat, den die Renaissance verwendet hatte; während ja diese den beabsichtigten Eindruck des Abgeschlossenen niemals erreichte, und sich der Beschauer angesichts ihrer Werke stets der pars pro toto gegenüber sieht, griff der Künstler des 17. Jahrhunderts oft mitten aus der Aktion eine besonders lebendige oder historisch wichtige Episode heraus und zwingt so durch seine Anordnung den Beschauer, sich das Übrige selbst zu ergänzen. Bezeichnend ist die seitliche Raumkulisse, die oft ganze Episoden enthält; hier entwickelt sich das plastisch mehr oder minder fest Gefügte, im Hintergrund dagegen das malerisch Gelöste.

Einem künstlerischen Mangel, den ja schon wie oben erläutert wurde, Dürer inaugurierte, ist die Schlachtendarstellung bei der militärischen Berichterstattung selten entgangen, nämlich dem, die entfernten Truppenkörper als schematischen Nadelkubus, von Reitern umstanden, von Fahnen überragt und oft noch mit kleinen Tafeln und Nummern versehen, ins Bild zu setzen.

Die reichste Sammlung von Schlachtprospekten aus dem Kriegsjahrhundert bieten die Bände des Theatrum Europaeum, die wir als umfangreichsten Beitrag Deutschlands zur Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts hoch einzuschätzen haben. Als tüchtige Normalleistungen geben uns ihre Stiche, zum großen Teil von dem baslerischen Stecher Matthäus Merian gefertigt, den Maßstab zur Wertung der hervorragendsten Schlachtendarsteller. Die schematischen Truppenwürfel finden sich, dem lehrhaften Zweck des Unternehmens entsprechend, besonders häufig.

Die Entwicklungslinie der vlämischen Schlachtenmalerei findet in van der Meulens Schüler Jan van Huchtenburgh (1646—1733) nur bedingt ihre Fortsetzung, da dieser trotz seiner Anlehnung an Wouverman meist nur einen unausgeglichenen Dualismus darstellt. In den Schlachten, die er seit 1709 im Dienste des Prinzen Eugen von Savoyen malte und wofür ihm dieser die Pläne lieferte, steht nämlich das Planmäßige der freien künstlerischen Ausgestaltung hindernd im Wege. Er verlegt zwar noch den Hauptkampf in den Vordergrund, aber er verzichtet auf die Kulisse und läßt jenen unmittelbar ins Gelände übergehen; aber auch er hält die Lufterscheinungen noch für eine notwendige Zutat. Der Holländer Philipp Wouverman, der mit den genannten Künstlern in keinem direkten Schulverhältnis steht, gehört kraft seiner Komposition, der Lebendigkeit seiner Erzählung, der Mannigfaltigkeit seiner Erfindung und der Feinheit seiner Farbe zu den besten Kriegsmalern dieses Jahrhunderts, während Pieter Wouverman wieder am Gegensatz zwischen freimalerischer und militärwissenschaftlicher Auffassung scheiterte. (Erstürmung von Koevorden.)

Aber der «Klassiker», d. h. der mit Recht bekannteste, der die oben geschilderten Merkmale der neuen Schlachtenmalerei am klarsten und vielseitigsten darstellte, ist Jacques Courtois, gen. Borgognone (le Bourgignon), der Schüler Salvatore Rosas; er gehörte Italien und Frankreich gleichmäßig an, und keiner hat einen so nachhaltigen Einfluß ausgeübt wie er. Die bekanntesten Schlachtenmaler des 17. und 18. Jahrhunderts gehen direkt und indirekt auf ihn zurück. Trotzdem Courtois meist «Phantasieschlachten» malte, beruhen alle Einzelheiten auf genauester Beobachtung; hatte er doch 3 Jahre im spanischen Heer gedient, bis er in Italien durch Pieter van Laer, gen. Bamboccio, und durch Cerquozzi, die erste Schulung in der Soldaten- und Schlachtenmalerei empfing. In Deutschland ist seine Schule durch Matthias Weyer vertreten.

Auf Courtois geht die am Pariser Hof tätige Künstlerfamilie Joseph, Charles und Ignace Parrocel zurück, ersterer mit wichtigen offiziellen Aufträgen betraut. In weitgehendem Maße wurde auch von ihm die Landschaft in Aufbau und Beleuchtung als Stimmungsfaktor herangezogen. Den Stil Lebruns (s. u.) setzte Pierre-Jacques Cazes fort. Louis le Paon verwendete militärische Genreszenen zur Lösung aktueller malerischer Probleme. Charles Parrocel vertrat dann mit der gleichmäßigen Ruhe und heiter-friedlichen Farbenstimmung seiner militärischen Genrebilder die Auffassung des folgenden Jahrhunderts. Lembke in Stockholm und Francesco Casanova, der für Katharina II. malte, sind seine Schüler, und die Enkelgeneration wird durch Philipp Jakob Loutherbourg (Schüler Lembkes; lange in England tätig) und

durch den überaus produktiven Georg Philipp Rugendas (1666—1742, in Augsburg tätig) dargestellt; unter der letzten Generation seien endlich Joh. Georg Bodenehr und Christian Rugendas genannt, der durch vorzügliche Schabkunstblätter den zahlreichen Bildern und Zeichnungen seines Vaters noch mehr Verbreitung verschaffte. Johann Gottlieb und Lorenz Rugendas stellen dann (am Ende des 18. Jahrhunderts) die vollkommene Ernüchterung der «idealen» Schlachtenkunst dar; aber die Kunst vom Krieg hatte daneben ihren Rückhalt an den kleinen Genrebildern militärischen Inhalts, mag es sich um heitere Lagerszenen oder kleine Scharmützel handeln. Der Nachdruck liegt bei diesen Werken, denen auch die Gegenwart ihr Interesse nicht versagen sollte, nicht mehr auf der Heftigkeit des Kampfs, sondern, in Weiterführung einer schon im 17. Jahrhundert ansetzenden Linie, auf der Landschaft und atmosphärischen Stimmung; der Künstler interessiert sich jetzt ebenso sehr für die Umgebung wie für den Kampf selbst, und dazu wird die Landschaft gleichmäßiger und ebener, die Gesamtstimmung heller und friedlicher als sie früher war; denn sie bildete nun nicht mehr die Ursache innerer Aufregung, sondern seelischer Beruhigung, und diese idyllische Landschaft mag, in Deutschland wenigstens, auf den Einfluß Claude Lorrains und Poussins, aber auch auf den der Holländer zurückgeführt werden. Als Vertreter der älteren Richtung des Bourgignon und G. Philipp Rugendas mögen außer Weyer noch Freyse und Scheits genannt sein; das neue Schlachtenbild mit unmittelbarem Übergang der vorderen Kulisse ins Gelände oder mit völliger Beseitigung der Kulisse und mit richtigem Zusammensehen von Figur und Landschaft in zeichnerischer, besonders malerischer Ausprägung und die Gliederung nach hellen und dunkeln Partien, freilich in gemilderten Gegensätzen, dieses neue Schlachtenbild, das unmittelbar ins 19. Jahrhundert überleitet, zeigen am besten Francesco Casanova (1727—1802), der Bruder des bekannten Abenteurers, und Wilhelm von Kobell (1765—1856), der beiden Jahrhunderten gleichmäßig angehört.

□ □
□

Das barocke Kriegerbildnis und Schlachtenbild in Italien.

Es liegt in der Natur der Sache, daß das novellistische, d. h. von aller geschichtszyklischen Gebundenheit befreite Schlachtengemälde im Lager der «Naturalisten» zu suchen ist; bezeichnenderweise malte der Eklektiker Giuseppe Cesari, der Cavaliere d'Arpino, im Konservatorenpalast in Rom Fresken aus der Geschichte der ewigen Stadt, namentlich die sagenhaften Kämpfe der Königszeit, ebenso groß und aufwändig wie kalt und innerlich leblos. Bahnbrecher einer neuen Anschauung, die weit über die Grenzen Italiens herausgriff, und die statt des Studiums alter Meister in kühnem Ansturm die Natur selbst zu erobern trachtete, war der Lombarde Amerighi da Caravaggio; aber sein Naturalismus war meist ziemlich niedriger Natur. Seine «Kellerstücke» mit grell hingeworfener einseitiger Beleuchtung für Staffage wilder, verrohter und verwegener Soldaten gehören zu den beliebtesten Produkten dieser Richtung; die meisten, die früher Caravaggio zugeschrieben wurden, gehören jedoch dem Franzosen Valentin; des Lombarden Einfluß ist auch bei Theodor Rombouts' Soldatenbildern spürbar. Caravaggios Bildnis des Großmeisters der Malthesér, Alof de Vignacourt (Louvre), fehlt die Distinktion der venezianischen Feldherren, welche der Maler aus den Gemälden der großen Venezianer kannte. Vignacourt und sein Knappe sind aber unendlich viel wahrer und bodenständiger als z. B. Tizians Vasto; er brauchte kein «Milieu» und keinen supponierten Partner. In ganzer Figur in strahlender Rüstung steht er da, das Spielbein aufgestampft, den Kommandostab wie ein zerbrechliches Spielzeug in den Eisenpranken, den kurzgeschorenen Kopf mit wuchtiger Nase, buschigen, drohend zusammengezogenen Brauen seitlich gedreht, allem Schicksal trotzend, in mächtige Linien hineingegossen, in voller, mit allen Mitteln herausgetriebener Plastizität vor dem ruhigen Grund errichtet, mit gerade so viel Bildraum als zur unbedingten aber unaufdringlichen Beherrschung des Beschauers nötig ist. Tizians schmächtiges, verwachsenes Bürschchen ist hier zu einem weniger verwöhnten und plebejischeren Knappen geworden, der aber weiß, wie man einen

helm anfaßt. Tizian hat mit seiner Farbe die Großen des Jahrhunderts verherrlicht; Caravaggio will nichts darstellen als den Feldherren im Zelt; er hat die Pose durchgreifend korrigiert und den Krieger schlagfertig gemacht. So etwa mag auch Papst Julius II. aufgetreten sein, wenn er ins Feld zog. – Gegen Ende des 17. Jahrhunderts malte mutmaßlich ein Römer den «General Borro» (Berlin), einen dickbäuchigen, gefräßigen, anmaßenden Kriegsdilettanten, der in Zivilkleidung herumstolziert und die Fahne zu seinen Füßen liegen läßt, und zeigte in ihm eine der furchtbarsten «Charakterfiguren», die je entstanden sind.

Der beste Schlachten- und Soldatendarsteller erwuchs der italienischen Kunst aus der Malerschule von Neapel, nämlich Salvatore Rosa. Sein Lehrer, Aniello Falcone, der als einer der ersten «modernen» Schlachtenmaler genannt wird, hatte in Rom, ähnlich wie der bekanntere Michelangelo Cerquozzi, genannt «delle battaglie», italienischen, französischen und niederländischen Einfluß erfahren, wobei letzterer ihn wohl am meisten gefördert hatte. Seine «impressionistische» Malweise eignete sich vorzüglich für den Neapeler Kunstkreis, der in Volks- und Soldatenszenen wohl sein Bestes leistete. Seine Mitschüler bei Falcone, Andrea Leone, Carlo Coppola und Micco Spadaro, lauter Volks- und Schlachtenmaler, stellte aber Salvatore Rosa in den Schatten, vielleicht weniger durch seine Schlachtengemälde selbst, als durch die Macht seiner Persönlichkeit, die aus allen Werken hervorbricht; seine Schlachtenbilder sind zahlreicher und besser gesichert als die der genannten Maler, aber noch packender wirken seine wilden Berglandschaften mit soldatischer Staffage. Rosas Talent wäre in den Sälen einer Akademie erstarrt; sein Lehrsaal waren die Berge und Schluchten, Felspartien und Baumwildnisse der Abruzzen und der Basilicata; er gefiel sich am besten in der Rolle eines Banditen, und kein Wunder, wenn seine Soldaten etwas Phantastisches und Banditenhaftes an sich haben. Was die italienische Berglandschaft an düsterer Romantik bot, fand in diesem Malerpoeten seinen Widerhall, in seinen Bildern wie in den Canzonen. Wildnis und Sturm, Geister und Räuber sind sein Element, und keiner hat wie er diese Wildnisromantik Italiens so vollständig erfaßt und künstlerisch ausgeschöpft. «Già la notte atri vapori Per lo ciel disteso avea, E ne suoi taciti orrori Stella alcuna non splendea.» Das ist sein Naturschauspiel für ruhelose Menschen mit empörter, schmerzzerrissener Seele. Rosa hat seine eigene Kriegerwelt, und trotz seines Ruhmes als Schlachtenmaler erscheinen seine Phantasieschlachten nicht als seine besten Leistungen. Zwar sucht er sie durch Beigabe von Bergen, Gemäuer, Ruinen, durch geballte Wolken und grell aufblitzende Lichter, scheinbar willkürlich und zufällig hingeworfene

Schatten, namentlich aber durch phantastische Kleider und Waffen zum romantischen Geschehnis zu machen. Aber die Gruppierung leidet trotz aller Romantik an einem gewissen Schematismus, mag sich der Kampf in einem geschlossenen Dreieck oder mag er sich in einer einheitlichen Front abspielen, innerhalb welcher dann regelmäßig helle Vor- und dunkle Rücksprünge wechseln. Seine reifste Schöpfung ist die Corsinischlacht im Louvre; die Front erscheint lockerer, das Einzelne viel beweglicher als in der ähnlich komponierten, etwas ältern Schlacht im Palazzo Pitti in Florenz; freier und malerischer vollzieht sich dort der Übergang zum ebenen Hintergrund, sicherer als früher handhabt der Maler auch die Raumbildung und die Kontraste zwischen Berg, Ruine und Ebene. Rosas Heiligen- und Mythenstoffe werden zu Naturszenerien, die nur in Shakespeare ihre Analogien haben: gesteigerte Natur und gesteigertes Menschentum, und beides in höchst persönlicher Auffassung. Seine soldatischen Genreszenen, gleichviel ob gemalt oder radiert, erheben sich durch die Lichtprobleme über sich selbst hinaus fast ins Visionäre. Der Maler erzeugt monumentale Wirkung ohne stilisierte Pose; das Pathos seiner Krieger ist echt südländisch und nicht angelernt. Eine unwiderstehliche Überzeugungskraft liegt in der Konzentrierung auf das Wesentliche, in der Klarheit der Gruppierung und der genialen Strichführung. Rosa hat in den wilden Realismus der doch etwas beschränkten Kunst Caravaggios die dichterische Note gebracht. Auf der gleichen Linie bewegt sich, bis zu einem gewissen Grade, auch Luca Giordano, der in einer «Amazonenschlacht» (Wien, Galerie Harrach) eine zentrale Anordnung mit eigenartigen Lichteffekten verband.

Die italienische Kunst war es, welche zunächst in der Geschichte des Reiterdenkmals die großen, orientierenden Marksteine setzte. Lionardo hatte mit seinem (zerstörten) Modell für das nie vollendete Reiterdenkmal des Herzogs Francesco Sforza von Mailand die moderne Zeit eröffnet: Der Reiter auf einem sich bäumenden Pferd und ein gefallener Feind unter diesem, das hatte vor ihm nur die antike Plastik gewagt, und zwar nur im Relief. Lionardo gedachte, die kühn komponierte und jedenfalls höchst eindrucksvolle Gruppe als Freiplastik auf ein hohes Postament zu stellen. Noch blieb aber die Kunst, in Anlehnung an die Reiterstatuen des Quattrocento oder an die antike Mark-Aurelsstatue auf dem Kapitol, beim ruhig schreitenden Pferd, bis dann Tacca nach einem Gemälde des Velasquez eine Statue König Philipps IV. auf sprengendem Pferd für Madrid schuf. Und dann kam derjenige Plastiker, welcher das höchstmögliche Pathos der Bewegung mit üppigem äußerem Arrangement und raffinierter Technik zum Wunder malerischen Stils verband: Lorenzo Bernini in seiner Konstan-

tinsstatue im Vatikan. Der Kaiser erschauert beim Anblick des himmlischen siegverheißenden Kreuzes, und die Erregung reißt seine Blicke aufwärts, fibert in den Fingern und wühlt tiefe Faltentäler in seine flatternde Toga, sie kocht in dem gewaltig ausholenden Streitroß, treibt dessen Adern heraus und wirbelt in der Brandung seiner Mähne; der Sieg des Christentums war ein kosmisches Ereignis, und als ob Himmel und Erde bewegt würden und der Vatikan in seinen Grundfesten erbeben müßte, stürzt und strömt und rauscht hinter dem Kaiser die gewaltige Draperie herab.

Ein anderes Motiv diente wiederholt zur Bereicherung der Fürsten- und Feldherrenstatuen: die am Sockel gefesselten Sklaven, inhaltlich ein Ruhmesmotiv, technisch und ästhetisch eine plastisch bewegte Vermittelung zwischen Basis und Postament; an Bandinis Statue des Großherzogs Ferdinand I. in Livorno fertigte Tacca zum ersten Male solche Gefesselte, für Giambolognas Reiterdenkmal Heinrichs IV. in Paris tat es Francavilla.



Velasquez als Kriegerporträtist Spaniens.

Es will uns scheinen, daß an den kahlen Bergzügen der Sierra Guaderrama das barocke Übermenschentum keinen Nährboden gefunden hat, wenn wir die Menschen betrachten, die Velasquez «le peintre le plus peintre qui fût jamais» gemalt hat. An Nationalstolz und hochfahrendem Wesen fehlte es zwar wahrlich nicht, aber es trifft hier nicht zu, daß die persönliche Eitelkeit von sich aus noch eine künstliche Steigerung des Menschentums verlangte. Dem spanischen Volkscharakter wohnte nämlich eine unbestechliche Wahrheitsliebe inne, die vielleicht von den afrikanischen Vorfahren ererbt war, und welche verbot, die spröde Abgeschlossenheit des Nationalcharakters zu mildern oder zu verhüllen. Die besten Elemente des Volkes stellten den Kriegerstand dar, und der Ruhm der spanischen Waffen war noch unvermindert. Man blickte mit Stolz darauf, betrachtete es aber auch als selbstverständlich. Die reinste dieser Verkörperung spanischer Wahrheitsliebe bildet die Kunst des Velasquez. Man könnte ein providentielles Wunder darin sehen wollen, daß dieser Maler Zeitgenosse der großen spanischen Dichter, Zeitgenosse des Rubens und Rembrandt war, und daß er außerdem den unbedingt objektiven Charakter seiner Bildnisse durch eine Technik erreichte, die völlig modern war, und die ihn mit den Impressionisten des 19. Jahrhunderts verbindet. Velasquez konnte auf jede äußerliche Steigerung des Menschlichen verzichten, weil er die Natur bis ins Innerste hinein erkannte; er wiederholte keine stereotypen Gesten, weil ihm sein Scharfblick immer neue Naturen offenbarte; so war er immer neu wie die Wirklichkeit selbst.

Während dem Reiterbildnis Karls V. von Tizian noch etwas Zwiespältiges anhaftet, bildet das ähnliche, das Velasquez von König Philipp IV. gemalt, zusammen mit der Landschaft eine unzerstörbare optische Einheit. Es war ja als Vorbild für ein Reiterdenkmal gedacht, welches der italienische Bildhauer Tacca dem König errichten sollte, und daraus erklärt sich der statuarische Charakter von Roß und Reiter. Tizians Gemälde wirkt träumerischer und zufälliger, und die anmutige Landschaft ist nur farbiger Faktor. Velasquez gab seinem Reiter den Eindruck des Bleibenden und

Ewigen. Wie groß und frei, wie echt königlich erscheint dieser Zeremonienkönig auf freier Anhöhe in frischer kalter Morgenluft, hoch ob dem Tal und der Ebene. Tizians Kaiser Karl wird von der Landschaft fast umhüllt, und es bedarf starker Farben um ihn wieder herauszuholen; vor König Philipp senkt sich der Boden und schwingt in großen Kurven abwärts, und die Bergzüge der Ferne müssen Roß und Reiter im unendlichen hellen Luftraum linear und farbig binden. Auch er hat große «barocke» Reiterfiguren gemalt, die den Rahmen zu sprengen drohen, aber stets mit bewußter Motivierung. Beim Reiterbild des Ministers Olivarez ist sie zur grausamen Ironie geworden, die Velasquez, der dem allmächtigen Günstling seine Stellung verdankte, vielleicht nicht einmal beabsichtigte, und welche der Dargestellte in seiner Eitelkeit, im Pantheon der Kriegshelden seinen Platz zu finden, sicher nicht merkte. In sengender Mittagsglut bäumt sich auf einer Anhöhe das mächtige Pferd, um seinen Reiter, den militärischen Dilettanten, noch höher emporzuheben; sind der Kampf, der sich in der Tiefe unten entwickelt, und die brennende Ortschaft sein Werk? Im Jahrhundert der großen Kriege mußte ein Feldherr mehr können, und so, wie er den Kommandostab hält und ausstreckt, zeigt er, daß er nie Pulver gerochen hatte. «Mach ich's recht so» scheint er zu fragen. Aber nicht Ironie des überlegenen Künstler-Philosophen ist es, welche dem kleinen liebenswürdigen Prinzen Balthasar Carlos sogar das aufwändigste, flotteste, bewegungsreichste aller dieser Reiterbildnisse widmete, das «Juwel von Ton und Harmonie». Wiederholt hatte ihn Velasquez in der Reitbahn gemalt, aber hier war das Resultat zu sehen. Die Freude des Vaters an den Fortschritten, welche der heißersehnte Tronerbe in seiner soldatischen Ausbildung machte, kannte keine Grenzen; ja, der Gedanke, der Sohn möchte auch einmal der beste Reiter Spaniens werden und für sein Reich, in welchem die Sonne bald genug untergehen sollte, in die Schlacht sprengen, mußte zum Bilde werden. Dieses geträumte und umsonst gehoffte Heldentum wird unter der Hand des Velasquez zum reizvollen Märchen, aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit. Wie der fast zur Kugel verkürzte Renner in die Höhe steigt und zu mächtigem Galopp ansetzt und das herrlich geputzte Reiterchen zu den Wolken hebt, senken und neigen sich mit vollen, weithinschleppenden Konturen die Berge zur Tiefe. Sollte der Maler dem Knaben und seinen königlichen Eltern das kurze Glück dieses Königspielens nicht gönnen? Eine furchtbare Tragik liegt in den Bildnissen dieses Knaben; vom Kinderröckchen und den ersten Gehversuchen an mußte er ihn in ganzer Rüstung oder mit Stücken einer solchen malen, und kaum war das zarte Pflänzchen erblüht, welkte es dahin.

Fast alle Kriegerbildnisse: König Philipp IV. in Rüstung, Franz II. von Este, Alonzo Pimentel (?) sind vor neutralem, ganz ruhigem Grund gemalt, damit sie sich mit voller Plastizität von ihm lösen; mag der Kopf sein, wie er will, er dominiert, aber er vermöchte ohne die Farbenwunder der Rüstungen und Schärpen nicht zu interessieren. Die blühende Frische und stahlharte Gesundheit einer noch unverbrauchten Adelsfamilie, die den Beschauer im weißhaarigen Kopf des Pimentel fesselt, hob der Maler durch eine dunkle Draperie und die Pracht der Rüstung, die gleichsam jeden Augenblick vor dem Auge flimmert und glitzert; sie läßt an die mystischen Wunder der Gralsburg auf Monsalvatsch denken. Auch das Bildnis des Admirals Pulido-Pareja ist vom Geiste des großen Sevillaners, mögen es auch neuere Forscher um einiger Zeichenfehler willen seiner Hand absprechen; so sieht der echte Soldat aus, schlicht und straff, nur Gehorsam und Pflicht, und ein solches Bildnis nehmen wir aus dem Zeitalter großsprecherischen Kriegertums als Wohltat entgegen.

Kein Wunder, wenn der unerbittliche Darsteller von leerem Scheinkönigtum, von Degeneration und von gänzlicher geistiger und körperlicher Verkommenheit als unbestechlicher Wahrheitsforscher auch Edelsteine entdeckte, wenn er außer kindlicher Reinheit und Unschuld auch das ethisch Hohe im Kriegerstand durch seine Kunst verherrlichte. Im Jahrhundert so vieler Schlachtenbilder und der novellistisch breiten Erzählung von kriegerischen Gräueltaten möchte seine «Übergabe von Breda» vor dem Richterstuhl der Weltgeschichte für jene verrufene Zeit Fürbitte einlegen. Wie Venedig, so mußte auch die Hauptstadt Spaniens eine kriegerische Ruhmeshalle besitzen. Ein ganzer Zyklus spanischer Schlachten, zum Preis von 9 Feldherren gemalt und auf 7 Maler verteilt, schmückten einen Saal im Schloß Buenretiro, und wenn Velasquez die Übergabe von Breda in Auftrag erhielt, so erwartete man jedenfalls eher einen Prospekt mit allen Episoden und ein neues Triumphlied auf die schon oft erwiesene und unbestrittene spanische Kriegstüchtigkeit. Aber Velasquez, der Maler der Menschenseele, hörte aus Gewehrsalven und Kanonendonner andere Saiten erklingen und setzte der menschlichen Größe des Eroberers Spinola ein Denkmal, vor dem alle ruhmredigen Schlachtenbilder verstummen, und gerade diesen Moment hatte der Maler José Leonardo vergessen, als er zum ersten Mal denselben Gegenstand darstellte. Die spanische Wahrheitsliebe verlangte, daß dem genauen Bericht über den Hergang der Übergabe auch im Ruhmesbild Folge geleistet werde, und man vermißte in jener Darstellung der weltgeschichtlichen Zeremonie Würde und Feierlichkeit. Schwerlich aber hätte Velasquez in seinem Gemälde ein solches Charakterbild des Siegers

Spinola malen können, wenn sich nicht dank einer zufälligen Begegnung diese Männer Auge in Auge geschaut hätten.

Auf die beiden Hauptfiguren in der Mitte beschränkt sich der Vorgang; vor unermeßlich scheinender Weite lösen sich die beiden Helden von ihrem Gefolge, das sich der Beschauer ins Ungemessene ergänzt. Würdig trägt der Holländer, Justin von Nassau, sein herbes Schicksal und den demütigenden Moment; aber Spinola, die glänzende Synthese von spanischer Grandezza, italienischer Feinheit und edelster Menschlichkeit, legt ihm mitfühlend, nicht gönnerhaft, die Hand auf die Schulter. Vom Gefolge ist jede Figur ein Charakter für sich, mag sie spanischer Ritter sein oder holländischer Armbrustschütze. Man hat den starren Lanzenwald, der dem Bild einen eigenen Namen verlieh, verurteilt, aber dieses Wahrzeichen spanischer Mannszucht, heilig wie die Legionsadler des römischen Heeres, durfte Velasquez den Zeitgenossen nicht vorenthalten. Im Glanz der Vormittagssonne zieht im Mittelgrund eine Parade vorüber, und vor ihr entwickeln sich die Hauptfiguren in lebensprühender Plastizität. Und noch eines: auf Spinolas Kopf ruht das volle, seitlich einfallende Licht, das Antlitz des Festungskommandanten ruht im Schatten. Dürfen wir an eine Verwandtschaft der künstlerischen Mittel zwischen Velasquez' Übergabe von Breda und des Timanthes Iphigenie denken?



Jacques Callot, Aus den «Grandes misères de la guerre».



P. P. Rubens, Die Amazonenschlacht.
Alte Pinakothek in München.



Vollendung des romanistischen Geschichtsbildes durch Rubens.

Auf dem kunstgesättigten, lebennährenden Boden der südlichen Niederlande erwachte, dank einer gewissen kulturellen Verwandtschaft mit Italien und Spanien, hauptsächlich aber dank dem Malertitanen, Peter Paul Rubens, die romanistische Historie und mit ihr natürlich das Kriegsbild zu einer Lebendigkeit, wie sie selbst die damalige italienische Kunst, geschweige denn der Norden, nicht kannte. Die Kunst des Rubens, die eine fabelhafte Steigerung der gesamten Vitalität bedeutete, fand ihre stetige Nahrung nicht nur in dem feurigen Temperament des Künstlers, sondern auch in seinen äußeren Lebensumständen, in den glänzenden Aufträgen und in der seltenen Fähigkeit, die vielen künstlerischen Anregungen durch persönliche Überwindung sich zu eigen zu machen. Rubens war nicht berufs- oder modemäßiger Schlachtenmaler; er hat nicht einmal eine ausgesprochene Vorliebe dafür bezeugt, trotzdem hat er, und zwar nur durch seine geniale Vielseitigkeit, ein in seiner Art vollendetes Schlachtengemälde geschaffen. Aber mag die Vitalität in allen seinen Kriegsbildern im wesentlichen stets dieselbe sein, so hat er den Vorgang doch jedesmal in seiner Phantasie neu geschaut. «Es ist, als hätten sich Religion, Fürstenmacht, Sage, Mythus und Poesie aller Zeiten, dazu der Kreis der Seinigen und seines vertrauten Umganges, ja die elementare Natur als mächtige Tierwelt und Landschaft vertrauensvoll an ihn gewandt, er möge sie auf seine Adlerschwingen nehmen» (Jakob Burckhardt). Und die Fürstenmacht war es, welche ihm die größten und verheißungsvollsten Aufträge auf Kriegs- und Triumphbilder erteilte, weil er allein das Verlangen nach hinreißendem Pathos zu stillen vermochte. Er war kein Maler für den Generalstab; denn aus seinen Gemälden lassen sich keine militärischen Operationen ablesen; er hat nur Schlachten der Vergangenheit, und z. T. sehr ferner Zeiten, gemalt; aber wie er jeden Vorgang mit stärkstem Leben erfüllte, so wird alles Geschehen zum erschütternden Miterleben, und die Wucht, mit welcher er schwere Körper und gedrängte Formen

bald zusammenwirkt und bald zu gewaltigen Kontrasten auseinander schleudert, ist so elementar und urgewaltig, so von innen heraus lodernd und naturwahr, daß sein Pathos nie theatralisch wird und seine Leidenschaft nie ermüdet. Wer kämpft diese Schlachten? Menschen nach seinem Bilde, ein Geschlecht, das ihm gleich war, unüberwindlich im überströmenden Vollgefühl des Menschentums.

In Mantua sah er Mantegnas Triumph Cäsars und mußte von der Größe und dem herrlichen Rhythmus dieser Bilder ergriffen sein; er kopierte eine Gruppe, aber unter seiner Hand wurde diese Neugeburt des Altertums zum vlämischen Kostümfest in einer Landschaft, welche wohl antike Ruinen zur Schau trägt, aber trotzdem die fruchtbare vlämische Mutter Erde ist.

Seine Auffassung vom Schlachtenbild zeigt er zum ersten Mal in der Niederlage Sanheribs (München, Alte Pinakothek), ein Gemälde, das ohne die Kenntnis von Leonardos Karton (wenigstens einer Kopie nach diesem) kaum denkbar ist: die große, fast isolierte Mittelgruppe und zu beiden Seiten das wilde Getümmel; und dennoch welch grundsätzlicher Gegensatz zu Leonardo! Hier bei aller Leidenschaft die kunstvoll gebaute abgerundete Gruppe in deren Volumen sich der Austrag der heftigsten Bewegungskontraste vollzieht, das Licht anscheinend nur zur malerischen Belebung verwendet. Rubens malte in grellen und harten Farben ein furchtbares elementares Geschehnis, wo überirdische Mächte die Menschen zerschmettern und vernichten. Die kunstvolle Mittelgruppe ist gewaltsam wie vom Blitz zertrümmert, Sanherib versinkt zwischen grell beschienenen, chaotisch durcheinander geworfenen Massen, und bald bricht dieser Stumpf von Gebäude unter den Schlägen der göttlichen Gewalt zu einem zuckenden Leichenhaufen zusammen. Links hat die Verwirrung ihren höchsten, unbeschreiblichen Grad erreicht, und rechts jagen die blitzartigen Lichtstrahlen die Reste des Heeres ins Nichts hinein. In allen Lagen des Lebens, in freudigstem Genuß und wildestem Schrecken, läßt Rubens sein übermächtiges Lebensgefühl treiben und lodern, aber vielleicht am stärksten im Schlachtenbild. Die Sage der Amazonenschlacht wird ihm zur Bewegungs- und Farbenvision (München, Alte Pinakothek). Mit Tizians Gemälde, das er nur noch im Stich Fontanas kannte, hat er nur die Brücke als Mittelpunkt und das Hinabstürzen auf der linken Seite gemeinsam. Aber welch erschütternde Gewalt dröhnt aus Rubens Bild, das mit der Wucht seiner Geschlossenheit und dem unerhörten Bewegungsdrang wohl das formenstärkste Schlachtenbild des großen Jahrhunderts ist. Über die ganze Bildbreite spannt sich die Brücke, bis zum Einsturz mit Gestalten beladen, ja gerade auf ihrer leichten Wölbung vollzieht sich der Kampf in Anprall, urgewaltigem Ringen und Flucht. Es

ist als ob personifizierte Naturkräfte herandrängen und vorwärtsstoßen wollten und ihr Ansturm prallt an der wild aufgeworfenen Mittelgruppe ab, wo höchste Leidenschaft und Entscheidung ob Sein oder Nichtsein die Massen im Knäuel drehen, zerreißen, aufwerfen und niederschleudern und das verhaltene Übermaß von Bewegungsdrang nach allen Richtungen entladen, bis sie in der jähen Flucht in ebenso rascher Entspannung ausflackert. Und links ein in den Flußhineinrasen, und rechts der dröhnende Sturz von Menschen und Pferden und sich bäumende Wellen, und im Wasser verzweifelter Todeskampf. Diese Schlacht kämpfen Pferde von idealer Rasse, urgewaltige Krieger und blühende Weiber. Rubens braucht keine Felswände und keine brennenden Städte, also keine von außen hereingetragene Effekte, er brauchte überhaupt keine so motivreiche Landschaft wie Tizian, sondern der Aufruhr der Elemente, die spritzenden Wogen und die gepeitschten Sturmwolken vollenden allein die unerhört große Einheit. Und diese liegt in der möglichsten Ausnützung des Bildraums, so, daß die mächtige Brücke fast allein die Szenerie ausmacht; ungestüm drängen und wogen die Gestalten herein und wieder hinaus, und wir sehen von dem Völkerringen, von dem Kampf ungezählter Menschen nur die spannendste Episode, in der sich aber gleichsam alle Wucht sammelt.

Die Kartons zur Geschichte des Konsuls Decius Mus bilden eine Tragödie auf dem Boden einer Welt voll Heldenkraft, aus einem «gewaltigen ungesuchten Gefühl für Römergröße» heraus geboren. Kein Pathos und keine noch so gründliche Altertumswisserei konnte diese suggestive Kraft der Darstellung entwickeln wie Rubens mit seinen mächtigen Gestalten, seinen klar abgewogenen und im Grundton jeweilen wieder anders gestimmten Szenen. Er hat es in der Hand, rauschende Pracht, schwellende Farben- und Formenfülle, Linienschwung und Bewegungsdrang mit feierlicher Ruhe wechseln zu lassen, sie aber stets mit überzeugender Wahrhaftigkeit vorzutragen. Nicht allein der wägende und klügelnde Verstand, sondern vielmehr noch der Genius, der den verwandten Genius fühlt, vermag eine so ferne Vergangenheit nicht zur antiquarischen wohl aber zur menschlichen Wahrheit zu erwecken. Die Unwiderstehlichkeit und Siegesgewißheit des römischen Heeres ruht in den herkulischen, zu so mächtiger Einheit zusammengeschlossenen Soldaten, welchen in der Exposition der Held seinen Traum erzählt. Die Opferschau tut den Willen der Götter kund; in der mit breit hingelagerten Formen, großen Linien und wirksamem Helldunkel großräumig entwickelten Lagerszene hat Rubens herrliche Charakterfiguren gemalt: der Held, über den die unheilverkündenden Vögel schweben, in seiner Menschlichkeit erschauernd, und der Priester als unbestechlicher Kenner und Voll-

zieher des Schicksalswillens. Von erschütternder Größe ist die Darstellung der Todesweihe, wo die Wucht des Schmerzes die gewaltigen Körper in schweren, formgesättigten Kurven niederbeugt, eine Szene von sophokleischer Tragik. Das Schwerste ist überstanden, der Held ist zum Todesritt entschlossen und schickt die Liktoren fort: heller und lebendiger klingen die Linien, anmutiger erscheint die Landschaft. Der Künstler brauchte einen Ansatz zu der ganzen großen Leistung, der Schlacht mit dem Tode des Helden. Die Mittelgruppe vom Sanherib-Bild beherrscht das Ganze; sie ist zu weltgeschichtlicher Größe gewachsen. Die dumpfe Masse dort ist hier zum Thema der letzten Bewegungs- und Kontrastmöglichkeit völlig klar ausgebildet und zwar zu einer Kampfgruppe, welche mit Motiven der gleichzeitigen Löwenjagd, noch viel deutlicher den Gegenpol zur Anghiari-Schlacht bezeichnet als die Gruppe im Sanherib-Bild. Hier eine durch überirdische Kraft zermalmte und zerstampfte, beim Decius Mus eine durch die eigenen zentrifugalen Kräfte auseinandergerissene, in einen Abgrund aufklaffende Reitergruppe; in diesen Todesabgrund stürzt der Held, der mit brechendem Auge der Gottheit sein Opfer bestätigt. Erschütternder ist diese Tragik als der Untergang Sanheribs, stärker und eindrücklicher die Massen und ihre Bewegung, fürchterlicher der Haufen von Leichen und der unter den Hufen der Pferde noch Kämpfenden als dort. Die unbändige Potenz dieser überirdischen Menschen und Pferde läßt Rubens in den Nebenepisoden ausrasen. Und dann die Apotheose, rauschend und schwungvoll: die Leiche auf dem Paradebett, dicht von Trophäen und Waffen umstarrt, und als Moment der unentbehrlichen Leidenschaft, die selbst in das Todesbild volltönende Bewegung bringen muß, gekrümmte Sklaven und ein Krieger, der schreiende Frauen und Kinder heranschleppt. Beiläufig mag an das auffallend leere Pathos in «Judas Makkabäus», dann aber auch an die verschiedenen Versionen des Helden, von der Viktoria gekrönt, erinnert werden, deren formale Unterschiede so klar über die Entwicklung des Künstlers orientieren. Unruhig und zerfahren gegenüber den Decius Mus-Bildern wirken die Kartons mit der Geschichte Konstantins und «Mucius Scaevola vor Porsenna». In dem unfertigen Gemälde der Eroberung von Tunis durch Karl V. (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) setzte Rubens seine Auffassung eines großen und weiten Schlachtenplans auseinander, wo er auch wieder eine Hauptgruppe hervorhob, welche z. T. schon bekannte Figuren enthält, im übrigen aber in der gleichmäßig durchgeführten und doch mit den nötigen Akzenten gegliederten Bewegung des ganzen Plans, jedenfalls das Musterbild einer Schlacht zu geben beabsichtigte. — Er hat den Bildercyklus mit dem Leben König Heinrichs IV. nie vollendet und die Nachwelt vielleicht einer Menge

prachtvoller Schlachten- und Kriegerbilder beraubt; je nach dem mögen die fertige Schlacht bei Ivry und der triumphale Einzug Heinrichs in Paris genügen, oder das Bedauern nach dem nie Geschaffenen erwecken. Dort ermöglichte das gedehnte Längsformat des Gemäldes die breite Entwicklung eines kolossalen Ansturmes und eine Fülle herrlicher Einzelmotive in der Verwirrung der Feinde, hier aber einen dröhnenden Siegeszug mit unerhörter suggestiver Kraft, eine barocke Konzentrierung und Steigerung des Gefühls, mit dem Mantegna seinen Triumphzug Caesars gesättigt hatte. Eine gewaltige Bewegung rauscht durch die große Bildfläche, wie eine Woge gipfeln sich die Massen bis zu den Lanzenspitzen auf und tragen den vergötterten Sieger, den schon himmlische Gestalten umschweben, dem Ziele zu.

In den Kriegerbildnissen des Rubens beherrscht das Geistige, nämlich die unbedingte Selbstsicherheit des zur Vollendung ausgereiften Renaissancemenschen oder das Fesselnde des Blicks, den Gesamteindruck, welcher durch das Äußerliche der kriegerischen Tracht noch höhere farbige Werte erhält. Ohne langes Studieren erfaßt Rubens mit genialer Sicherheit das Wesentliche eines Menschen, er gibt ihm die Vitalität seines nur ihm eigenen Menschenideals und differenziert diese Bildnisse nur durch das, was den Porträtierten an Mienen und Ausdruck speziell eigen ist. Sein Bildnis des Bucquoy ist trotz aller einfassenden Allegorien vielleicht das wenigst schwulstige und renommistische Feldherrenbildnis des Jahrhunderts, weil der Maler den rauhen, energischen, draufgängerischen Charakter mit so absoluter Sicherheit getroffen hat, daß alle Steigerung des Äußerlichen nur Schwächung bedeuten würde. Zu den von unbeschränktem Allgefühl gesättigten Triumphbildern, wie sie am vollständigsten der Zyklus der Maria Medici darstellt, gehört auch das Reiterbild des Ferdinand von Österreich (Madrid, Prado); während sich im Mittelgrund ein Reitergefecht — die Schlacht von Nördlingen — abspielt, schwebt eine himmlische Gestalt in Begleitung des Adlers des Zeus über dem Helden.

Van Dyck, sein bedeutendster Schüler und Mitarbeiter, suchte zwar des Meisters Leidenschaft noch zu übertreffen, aber er war zu zart für diese animalische Lebenslust und diesen höchsten Triumph alles Fleischlichen, für diese durchaus erdgeborne Vornehmheit, die Alles genießen muß und Himmel und Olymp nötig hat, um mit geschwelltem Glücksgefühl eine Welt von eigener materieller Idealität zu füllen. Sein Gemälde, Heinrich IV. in der Schlacht von Martin d'Eglise (alte Pinakothek in München), schließt sich vollkommen den älteren vlämischen Schlachtenbildern an; der Maler besitzt nicht genug persönliche Kraft, um den Dualismus zwischen Idealschlacht und militärischem Vorgang zu überwinden. — Wie hätte van Dyck als Porträtist mit dem Menschentum des Rubens in England Erfolg erwarten können? Nein,

was er aus dem Atelier seines Lehrers an Prachtempfinden mitbrachte, verwandelte sich in englischer Hofluft in herablassende Kühle und eisige Vornehmheit. Und überhaupt war sein Temperament für Darstellung des Kriegercharakters am wenigsten geeignet. Das Reiterbildnis des Thomas von Savoyen (Turin), nach einem ersten Aufenthalt in England gemalt, bedeutet die letztmögliche Idealisierung und Verfeinerung des Kriegerporträts in Reiter und Pferd. Wie vermöchte die zarte Hand, die kaum den Kommandostab zu führen wagt, eine Pistole abzufeuern? Und könnte sein Idealschimmel Kanonendonner und Blutgeruch ertragen? All seine Krieger, wie z. B. der Graf Henry Vandenburgh (Wien) oder wie der zarte kriegerisch kostümierte Prinz von Oranien (Petersburg), gehören in Königsschlösser und an die Thronstufen, aber wir glauben nicht, daß diese Prachtgestalten in der oft so berechneten Malpose, mit den feinen Händen und dem nervösen oder weichlich verwöhnten Ausdruck wirkliche Feldherren des 17. Jahrhunderts waren.

Wie sollte auf vlämischem Boden nicht auch das Sittenbild mit Kriegern Pflege finden? Theodor Rombouts steht allerdings mit seinen Kartenspielern (Museum von Antwerpen) dem Caravaggio viel näher als irgend ein anderer Vlame, und Adriaen Browrer brachte den Geschmack für derbe Kneipszenen mit rüpelhaften Bauern und mehr oder minder verkommenen Soldaten aus Holland herüber, verrät aber in der viel größeren Lebendigkeit der Ausführung und der scharfen Charakteristik, namentlich im wundervollen Einklang zwischen Figuren und Umgebung, den südlichen Niederländer. Sehr viel ruhiger, stiller und philiströser geht es in den Wachtstuben des David Teniers zu, aber die ausgesucht feine Farbenrechnung läßt über die Künstlichkeit der Anordnung und die Wiederholung des Themas hinwegsehen. Den Einfluß des Teniers zeigt Robert van Hoecker, der in kleinem Maßstab Feldlagerszenen und Kämpfe darstellte. Seinen Gegenständen nach schließt sich an Teniers gelegentlich Adriaen van de Venne an (Kirmeß von Ryswyck, Museum von Amsterdam). Geschichtliche Erinnerung im Kleid eines Volksstücks haben wir in David Vinckbooms «Spanische Soldaten bei den vlämischen Bauern» zu sehen. Der Soldat als Genrebild war freilich nicht charakteristisch für die vlämische Malerei sondern nur eine beiläufige Nebenerscheinung.

Die durch van Dyck nach England verpflanzte vlämische Bildauffassung kommt u. a. bei Godfrey Kneller zum Ausdruck (Reiterbilder mit Allegorien), während sich z. B. P. Lely viel mehr an den holländischen Realismus anlehnte, besonders in dem packenden Bildnis Cromwells (Palazzo Pitti in Florenz), diesem Charakterkopf von unerbittlicher Härte, welche die energische seitliche Beleuchtung noch ganz besonders herausholt.

□ □
□

Das holländische Soldatenbild.

Neben Flandern mit Fürstenhof und Katholizismus, mit seiner letzten Ausprägung des Renaissancemenschen und der höchsten Blüte des Romanismus entfaltete auch das Schwesterland Holland seine Kunst als das Land, welches sich in blutigen Kämpfen von Spanien losgerissen hatte und zähe seine Unabhängigkeit und seinen kalvinistischen Glauben wahrte. Gegen den mehr als weltmännischen, den pantheistischen Charakter der vlämischen Kunst erscheint die holländische fast als Gegenpol: bürgerlich und diesseitig bis zum Philiströsen; die Pfleger der Kunst sahen ihren Lebenszweck in Handel und Erwerb. Ihre Interessen waren materiell und praktisch, und für außerirdische Illusionen war kein Bedürfnis. Nur Spiegel des eigenen Ich sollte die Malerei sein, und je bodenständiger sie war, desto höher stand sie in der Schätzung. So wenig Boden war für eine Ruhmeskunst im Sinne der romanischen Völker, daß nicht einmal Erinnerungen an die doch so glorreichen Befreiungskriege entstanden. Verschwindend gering scheint die Zahl der holländischen Feldherrenbildnisse zu sein. Wie anders war dann aber die Auffassung des Soldaten als in den anderen Ländern, und zugleich wie originell bodenständig und geschichtlich begründet! Der Krieger macht aus seinem Beruf keinen Ruhmestitel und wirft sich nicht zur weltbeherrschenden Kaste auf, sondern er will ausschließlich holländischer Bürger sein und seine Stadt und, wenn es sein muß, auch die Grenzen des Landes beschützen. Er will nicht mehr vorstellen, als er ist, aber sich auch vom geregelten materiellen Dasein nichts entgehen lassen. Die unverherrlichte Realität ist ihm wert genug, der Nachwelt überliefert zu werden.

Die Holländer malten nur selten Einzelbildnisse von Soldaten, dagegen fast ausschließlich Gruppenbildnisse als Zeichen militärischer und bürgerlicher Solidarität; es war dies die direkte Fortsetzung der Gildenporträts. Siegesdenkmäler sind romanischen Geistes; Holland sah in den gemalten «Schützenstücken», also in der buchstäblichen Abkonterfeiung seiner vereinigten Schützenkompagnien und Bürgermilizen, welche z. T. noch aus der

großen Zeit stammten und auch im Frieden das Land beschützten, Ehrung genug; Selbstgefälligkeit der freien und gleichberechtigten Bürger ohne Prahlerei oder Selbstverherrlichung mag zur Charakteristik gesagt werden. Der Anspruch, mit dem diese Kunst auftrat, lag zunächst in der Menge der Dargestellten, in der Genauigkeit ihrer Bildnisse und in der großen Gleichheit und Einheit in der Gruppierung. Reihenweise, einer genau neben dem andern, stehen die Mitglieder der Schützenkompagnien auf den großen Gemälden des 16. Jahrhunderts da. Jeder galt gleich viel wie der andere; jeder bezahlte seinen Beitrag an das Bild und hatte Anrecht auf einen vollen, unbestrittenen Platz. Anschaulicher konnte die Malerei wirklich die Einigkeit und demokratische Gleichberechtigung des holländischen Bürgertums nicht darstellen, als wenn sie außerdem noch jede Figur mit einer Nummer versah, die sich auf das Namensverzeichnis einer noch besonders angebrachten Tafel bezog. Aber trotz dieser etwas aufdringlichen Uniformität offenbart sich überall das Ringen nach Neuem.

Wir können die Entwickelung des Schützenstücks am besten an den großen Kunstzentren und großen Städten mit vielen und mächtigen solchen Kompagnien verfolgen: in Amsterdam und Haarlem. In langer, zäher Entwicklung von der Dauer eines Jahrhunderts vollzog sich der Übergang von der gleichartigen Reihung zu der im freien Raum entwickelten zwanglosen Gruppe, von dem formelhaften Ausdruck holländisch-militärischen Korpsgeistes zur genrehaft lebendigen Wiedergabe vaterländischer Kultur. Im Laufe des 16. Jahrhunderts versuchten nun die Maler auf verschiedene Weise, die Dargestellten individuell von einander zu unterscheiden, ihr Beisammensein durch Andeutung der Mahlzeit zu begründen, ihnen körperliche Beweglichkeit und seelischen Ausdruck zu geben, und schließlich auch das ganze Bild dadurch eindrücklicher zu gestalten, daß sie die bisher üblichen Brustbilder durch ganze Figuren ersetzten; das Wichtigste war dabei, sie auch durch gegenseitige Unterhaltung miteinander zu verbinden, und dazu waren in Haarlem früher als in Amsterdam die maßgebenden Ansätze vorhanden. Aus ihnen erwuchs der frischeste und volkstümlichste Maler Hollands, Frans Hals, und seine bedeutendsten Werke sind 5 Doelenstücke (in Haarlem), in welchem das Gesamtproblem des Gruppenbildes vielleicht noch nicht seine harmonischste Ausprägung erhalten hat, das Schützenstück speziell dagegen zu einer solchen Lebendigkeit der Auffassung kam, daß diese Gemälde des Hals als Spiegelbilder holländischen Lebens in ihrer Art nie mehr übertroffen wurden. Das Festessen der Georgsgilde (1616) vollzieht sich in einheitlichem Raum mit Blick auf den Park; das Raumproblem ist jetzt vollkommen gelöst, eine ruhige, weich geschwungene Linie

verbindet die Köpfe und vermittelt ihrerseits den Eindruck wohligen bürgerlichen Behagens, das sich noch durch die Pracht warmer Farben erhöht. Feiner als früher vollzieht sich die Unterbrechung der Mahlzeit durch das Interesse für den substituierten Neuankömmling; genrehaft novellistisch finden andere Störungen der Symmetrie ihre befriedigende Motivierung. Allen Sitzenden sieht man den Genuß dieser Mahlzeit an, auf welche sie sich seit Monaten freuten, und welche vielleicht den materiellen Höhepunkt im Leben des einzelnen darstellte. Und noch höher ist die Leistung des Malers anzuschlagen, wenn er die Unterbrechung nur als momentane hinzustellen und das geteilte Interesse der Tafelnden nicht als störenden Dualismus, sondern als Bereicherung zum Bewußtsein bringt. Als er aber bei den Offizieren der Adriansgilde (1627, Stadtgalerie von Haarlem) die Situation eindrücklicher und lebendiger gestalten wollte, zerriß er die feinen Fäden, welche die Gestalten aneinander binden sollten. Die Bildordnung erscheint durch das Zuviele und z. T. Unmotivierte zerrüttet. Aber die einzelnen Figuren sind größer und mit einem noch höheren Grad von Vitalität versehen als die des vorigen Bildes, und sie wird noch durch die breit herabfallenden Kragen und die großen Schlapphüte verstärkt. Aber um einen weiteren Grad größer und eindrücklicher stellen sich die Offiziere der Georgsgilde auf dem Gemälde von 1627 dar; kein Bild der holländischen Malerei kommt Rubens so nahe wie dieses. Alle Figuren erscheinen noch mehr zusammengedrängt, haben aber doch die nötige Bewegungsfreiheit. Hals schildert hier nicht mehr die durch plötzlichen Aufbruch Einiger unterbrochene, sondern die schon fast beendigte Mahlzeit und reißt den Beschauer in die beginnende Fidelität hinein, bei der die Offiziere ihre Reserviertheit ablegen und einmal unbefangen lustig sind. So motiviert sich am leichtesten der Aufbruch der einen und das dem supponierten Ankömmling entgegengebrachte Interesse bei den andern. Der Wein hat seine Wirkung getan, die Unterhaltung wird gemütlicher; die Augen glänzen und um die Lippen vibriert ein Lächeln, das die geahnte scharfe Pointe einer mit Spannung angehörten Erzählung verrät. Und welch rauschende Pracht bei gediegener Erdenfestigkeit in den farbenprächtigen Uniformen!

Diese unbedingte äußere und innere Einheit, die das Gemälde zum herrlichsten Kulturbild Hollands stempelt, gab Frans Hals beim Gemälde mit den Offizieren der Schützengilde von Haarlem (1633) wieder preis; würdevolle Jovialität liegt in der Gruppe von Offizieren, die um den sitzenden Kapitän versammelt ist; zwanglose Unterhaltung bei z. T. fast burschikosem Benehmen herrscht bei der Gruppe nebenan, aber wenig verbunden, wie sie der Maler vorführte, trotz Einheit der Szenerie, vermitteln

ſie den Eindruck einer wirklichkeitsfernen Konſtruktion. Und die «Parade» der Offiziere der Georgsgilde (1639, Stadtgalerie in Haarlem) mit ihren beiden Figurenreihen bedeutet ſcheinbar einen Rückfall in holländiſchen Archaismus; aber Hals malt im Gegenſatz zu ſeinen Vorgängern, nicht die unfreiwillig ſteife Parade vor dem Beſchauer, auf den alle Blicke geheftet ſind und von dem ſie jeden Augenblick das Kommando erwarten, ſondern er malt das langſame Zuſammentreten, die ſehr gemütlich verlaufende Sammlung zur Parade, die Unruhe vor dem Kommando, die Zeit, welche die Dargeſtellten noch zur Unterhaltung mit dem Beſchauer benützen; ſouverän ſetzt er aus den lebendigſten Einzeleindrücken die große von Leben zitternde und doch ſo gediegene Einheit zuſammen.

Am nächſten kommt ihm Hendrik Gerritsz Pot, der in ſeinem Gemälde mit den Offizieren der Adriaensgilde das Bildthema durch das Herauskommen aus dem Hauſe, das Abwärtsſteigen und Vorwärtsgehen zu komplizieren, die Bewegung aber wieder durch gegenſeitige Unterhaltung und nach außen gerichtete Aufmerkſamkeit zu hemmen ſuchte. An Lebhaftigkeit der Einzelfigur ſteht er Hals nicht nach, wohl aber in der Löſung des Raumproblems, die ſelbſt durch die Bereicherung und Auflockerung der Rückwand nicht beſſer wird.

Franz Hals faßt ſeine Kriegerbildniſſe, ſeinen Schützenſtücken entſprechend, von der humoriſtiſchen Seite, ja mitunter ſogar ironiſch auf, in bewußtem Gegenſatz zu ſeinen würdevollen Magiſtraten. Der paradierende Renommiſt Willem van Heydthuysen mit all ſeiner bildmäßigen Aufmachung lächelt, nicht einmal nur im ſtillen, über diejenigen, die ihn ernſt nehmen möchten; gerade er zeigt ſo am beſten, wie pomphafte Ausſtaffierung und theatraliſches Heldentum den Holländer am allerwenigſten kleidete. Nein, der «Admiral» in Petersburg und der «Lachende Kavalier» in Wallace Collection in London verewigen den holländiſchen Kriegerſtand nicht als Helden, ſondern als Lebenskünſtler, die ihr vielleicht ziemlich beſchränktes Menſchentum bis auf die Nagelprobe auszukoſten verſtanden; die Krieger des Franz Hals wollen nicht wie aus einer höhern Region herab den Beſchauer beherrſchen, ſondern als Menſch den Menſchen an ſich ziehen und in ihm lauter lebenbejahende Empfindungen auslöſen.

Mit ſeiner «Nachtwache» wurzelt Rembrandt zwar in der bisher geſchilderten Entwicklung des holländiſchen Schützenſtücks, und die Vorausſetzungen für die Entſtehung des Gemäldes ſind die herkömmlichen, aber Rembrandt nahm den dem Publikum ſo vertrauten und ſelbſt dem gewöhnlichſten Verſtändnis angepaßten Gegenſtand in ſein Ideenreich auf und gab ihn ſeinen Zeitgenoſſen als eine Schöpfung zurück, welche ihr Faſſungs-

vermögen überstieg und die Entrüstung des um seine alten Vorrechte getäuschten Banausentums entfesselte. Der Mystiker des Helldunkels dachte hier am allerwenigsten daran, Wechsel auf die Ewigkeit auszustellen: er war seit der «Anatomie des Tulp» weit über die philiströsen Anliegen seiner Zeit- und Volksgenossen emporgewachsen. Er suchte für das Beisammensein der Schützen mit ihrem Kapitän und Leutnant nach einer der Wirklichkeit entsprechenden Begründung und fand sie in einem gebräuchlichen genrehaften Vorgang, der ihm ermöglichte, die steife Ruhe und die Gleichartigkeit des holländischen Archaismus in klar motivierte und sogar ganz volkstümliche Handlung umzusetzen: die Kompagnie des Kapitäns Banning Cocq sammelt sich irgendwo in der Stadt, vielleicht auf einem ihrer Sammlungsplätze, zu einer Parade oder einem Preisschießen, und der Kapitän gibt seinem Leutnant den Auftrag, die Schützen antreten zu lassen. Unerhört war die Art, wie dieser einzige Moment erfaßt wurde, der gleichsam zufällig einzelne Figuren hervor-, andere so weit zurücktreten ließ, der einzelne in strahlendes Licht setzte und andere in die farbenwarme Dämmerung weicher Schatten tauchte; es war unerhört, die ganze Schützenkompagnie in solchem Maße ihren Vorgesetzten unterzuordnen und einzelne Mitglieder buchstäblich in den Schatten zu stellen, andere zu überschneiden und dagegen, nur um der Belebung willen, Kinder sich tummeln zu lassen, und sogar eines davon als gleichwertiges Lichtzentrum neben der zweitwichtigsten Figur, dem Leutnant, zu verwerten. Für das Erfassen des Neuen, für das Verständnis der Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit dieser gelösten, von Licht und Schatten umwobenen Versammlung waren die konservativen Zeitgenossen Rembrandts offenbar nicht reif, und mögen auch der Kapitän und der Leutnant dem Beschauer entgegenschreiten, und mögen nach Maßgabe der Wirklichkeit und nach altem Brauch der Maler alle Schützen ihre Waffen handhaben, so empfand man es doch schmerzlich, daß die Offiziere am Beschauer vorbeischreiten, ohne Notiz von ihm zu nehmen, ja daß kein einziger Schütze sich mit dem Beschauer abgibt, sondern jeder mit sich selbst beschäftigt ist und den Befehl erwartet. Man merkte auch wohl, daß es Rembrandt nicht so sehr um die Köpfe und ihre individuelle Ausprägung und Kenntlichmachung als vielmehr um seine «Lichtphantasieen» zu tun war, und daß er nur nach malerischer Bildeinheit strebte. Was waren den Leuten die Farben, welche da und dort so wundervoll herausbrennen, wenn viele Köpfe unkenntlich waren und kein einziger sich scharf umrissen zeigte? War aber die Verblüffung über das Neue und der Ärger über die Zurückstellung so Vieler wirklich so groß, daß man die allerdings durch das auflösende Helldunkel

etwas versteckten Archaismen nicht erkannte, nämlich die Symmetrie in der Anordnung von zwei relativ ruhigen Gruppen zu Seiten der bewegten Mittelfiguren und den noch recht ansehnlichen Rest der alten Reihenkomposition in den Figuren hinter beziehungsweise über den zwei vordersten? Diese Tatsache rückt die «Nachtwache» Rembrandts in stilistische Nähe mit dem zehn Jahre älteren Gemälde des Thomas de Keyser, und besagt, daß auch sie trotz des genial gelösten Lichtproblems immer noch eine Entwicklungsstufe in der Laufbahn des Künstlers darstellt. In dem Entwurf für das Gemälde der «Bürgergarde» des Allart Clock (1632, Rijksmuseum in Amsterdam) hatte Thomas de Keyser schon beinahe den grundlegenden Kompositionsgedanken von Rembrandts «Nachtwache» vorweg genommen; er erreichte nämlich eine bildmäßige Unterordnung der Soldaten unter die Dreiergruppe von Hauptmann, Leutnant und Fahnenjunker, drückte das aber im Entwurf viel frischer aus als im Gemälde mit seinem altertümlichen repräsentativen Charakter.

Rembrandts «Krieger-Bildnisse» bedeuten uns nicht in erster Linie Festhalten einer materiellen Wirklichkeit, sondern sie sind als Substrate von seelischen, durch Licht und Schatten vollzogenen Vorgängen zu werten, sie fesseln, wie auch so viele andere seiner Porträts, nicht in erster Linie als Charakterköpfe, sondern als malerische Erscheinung, und zu ihrer Bereicherung dienen der viele Putz, die kostbaren Stoffe und alten Waffen, die Rembrandt so gerne kaufte, um sie sich selbst und andern umzulegen. Seine Kriegerfiguren, unter denen «Der Bruder mit dem Helm» (Berlin) und «Der Fahnenträger» an erster Stelle stehen, sind also rein malerische Lösungen, die zu ihrer Existenz keiner inhaltlichen Begründung bedürfen. Bartholomäus van der Helst glaubte dann in einem Schützenstück von 1643 gleichsam die «Kritik zu Rembrandts Nachtwache» malen zu müssen. (Riegl.) Wohl erfaßte auch er ein momentanes Geschehnis und setzte den Hauptmann an hervorragende Stelle, aber er vermochte die Unterordnung der andern Personen nicht folgerichtig durchzuführen; sie sind meist symmetrisch aufgereiht, und so lebt in ihnen die alte Kompositionsweise noch fort, und wenn sich nur die frischen, überzeugenden Porträtköpfe alle mit dem Beschauer befaßten und die Uniformen mit Liebe und Interesse gemalt waren, so sah der holländische «Kunstverständige» sein Ideal schon erreicht, wie z. B. in der «Schützenmahlzeit» der Joris-Doelen (1648), die, bezeichnend genug, zur Erinnerung an den westfälischen Frieden gemalt wurde; das war die echt holländische Fassung des weltgeschichtlichen Moments, während sich Terborch redlich abmühte, die feierliche Zeremonie des Friedensschlusses in Münster zu malen. Govaert Flinck und Ferdinand Bol, welche die so-

genannte akademische Richtung im Schützenstück einführten, haben den Dualismus zwischen offizieller Pose und genrehafter Auffassung im Sinne des Franz Hals, zwischem äußerem Beisammensein und innerer Isoliertheit nie zu überwinden vermocht, und nach dem westfälischen Frieden war die große Zeit für das holländische Schützenstück in seiner urwüchsig demokratischen Fassung überhaupt vorbei.

So national bodenständig wie die Bildnisgruppe war anscheinend das Einzelbildnis nicht, sondern für die große charakteristische Feldherrenpose mußten sie, ähnlich wie die vlämischen Vorläufer der Rubens (Antonisz Mor und Adriaen Thomas Key) bei Italien, besonders bei Tizian, und Frankreich Anleihen machen, wo die steife schematische und zum Teil unbehülfliche Porträtauffassung Franz Pourbus d. j. unter der Regierung Ludwigs XIII. einer modernen, auf wirksamen Richtungsgegensätzen aufgebauten gewichen war. Je nach der Geschicklichkeit des Malers war diese Anlehnung an fremde Vorbilder für die holländische Kunst günstig oder verhängnisvoll; aber trotzdem verleugnet fast keiner in der frischen, ansprechenden und genauen Durcharbeitung der Köpfe ihren Ursprung im Land des Realismus. Bartholomäus van der Helst kann als die holländische Parallele zum Vlamen Sustermans angesehen werden.

In der ihr eigenen Freude an Kleinkram bewegte sich die holländische Malerei am liebsten im Rahmen des Kabinettstücks mit Wiedergabe der farbenfrohen Wirklichkeit. Van Mieris und Terborch malten mit Vorliebe die Offiziere im täglichen Leben, also mehr oder weniger als Gesellschaftshelden, die Soldaten dagegen, ähnlich wie es in Flandern der Fall war, in ihren Wachtstuben, in Schuppen und Ställen, vor und in dem Wirtshaus, im Lager und auf dem Marsch, am seltensten in der Schlacht; gegenüber den Malern, welche romantisch-kriegerische Situationen, wie plündernde Marodeure oder Scharmützel zwischen Reitern und Fußvolk liebten, wie Palamedes Palamedesz Stevaerts (aus Delft), Johann Marts de Jonghe, Karel Breydel, Jakob Guerritsz Cuyp und Adriaen van de Velde, waren die andern, die man als militärische Gesellschafts- oder Genremaler bezeichnen könnte, in der Überzahl; das Genußleben der Soldateska, die im 17. Jahrhundert fast ausschließlich aus Söldnern bestand, lag dem Verständnis des holländischen Publikums näher als Schlachten; die Kneip- und Raufszenen, das Spielen und Lieben schließen aber trotzdem die Darstellung von Ausmarsch, Einquartierung, Lager usf. nicht aus. Einen eigenen malerischen Reiz sahen die Künstler darin, die bunten Uniformen aus dämmerigem, vielfach eintönigem Grund herausleuchten zu lassen. In nächster Nähe von Frans Hals stehen sein Bruder Dirk, der vielseitigere

und im Farbenvortrag sorgfältigere und feinere Antoni Palamedesz Stevaerts, der etwas kühle und steife Pieter Codde, J. A. Duck und J. Kick; ferner sind Willem Cornelisz Duyster, Lingelbach und Karel Fabritius zu nennen, aber die größte Vielseitigkeit und die ausgeprägteste Entwicklung von allen entfaltete Philipp Wouverman, in dessen Arbeiten die kriegerischen Szenen die gleiche Bedeutung beanspruchen wie die genrehaften.

Das Abbild der Kultur Hollands, das seine Malerei nun einmal spiegeln sollte, wäre aber ohne den Stolz des Seefahrervolks, ohne seine Kriegs- und Handelsschiffe unvollständig; ebenbürtig neben Genre-, Tier-, Sittenstück und Landschaft stehen die Marinen des Simon de Vlieger und Willem van de Velde, des Jan van de Cappelle, Reynier Zeemann und Bonaventura Peeters.





Charles Lebrun, Allegorie auf die zweite Eroberung der Franche-Comté.

Gewölbe der Spiegelgalerie in Schloß Versailles, nach Stich von Charles Simonneau 1688.



Das höfische Kriegs- und Kriegerbild und die Kriegsnovelle in Frankreich.

Die französische Kunst dieser Zeit bildet den Gegenpol zur holländischen, und beide stehen sich so fern wie Absolutismus und Demokratie; die holländische Kultur gibt sich zufrieden, wenn sich die Malerei der Bürgermiliz annimmt; das große Jahrhundert Frankreichs dagegen, das von der Religion des absoluten Königtums erfüllt ist, stellt alle Künste in den Dienst der Monarchie, und zu diesem Zwecke müssen sie ruhmredig, gelehrt und technisch vollkommen sein. Der Sonnenkönig Ludwig XIV., seine Krieger, seine Eroberungen, dazu aber auch das Altertum, in dessen Helden der Monarch sich selbst spiegelte, das ist das Thema der offiziellen Kunst im Grand siècle. Aber dieses Phänomen hätte sich nicht gebildet, wenn nicht das französische Königtum schon frühe den Hang zum Absolutismus in sich getragen hätte; denn die Kunst «Louis XIV» reicht in ihren Grundlagen bis auf Franz I. und noch weiter zurück; aber erst Heinrich IV. hat ihr den ersten Anlaß zu freier Entfaltung gegeben. Malerei und Plastik wetteiferten in Kriegerbildnissen, letztere hauptsächlich in ihren Grabmälern; den niederländischen Naturalismus in der Malerei und den überlieferten feinfühligen Wirklichkeitssinn der Porträtplastik verdrängte unter Heinrich IV. der Hang, im Sinne des Altertums zu idealisieren; unter Ludwig XIII. begann der «Grand geste», der sich nicht mit krudem Realismus, sondern nur mit französischer Grazie verbinden durfte. Was die unvergängliche Schönheit gotischer Plastik bedingte, rettet auch die Kunst des «großen Zeitalters» vor moderner Verurteilung.

Kein Land entwickelte im 17. Jahrhundert eine so ausgedehnte Kunst über den Krieg wie Frankreich; keines besaß die Vorbedingungen für eine offizielle, mehr oder minder realistische Schlachtenmalerei, und keines ging in der künstlerischen Paraphrase zeitgenössischen Kriegsruhms so weit wie Frankreich. Von der schon reichlich üppigen Ruhmeskunst Venedigs mit ihrer breit ausgedehnten chronikalen Erzählung kriegerischer Ereignisse biegt die Entwicklung nach Frankreich ab, wo Rubens im Zyklus für Maria Medici die

Grundlagen für das Thema: «Ludwig XIV» legte, das sich mit den Worten: Selbstvergötterung, Unterwerfung aller irdischen und überirdischen Existenzen und Erfüllung des Weltalls mit seiner eigenen Göttlichkeit am deutlichsten erklärt. Und diese Kriegskunst war keineswegs nur Prahlerei; denn dank seinem vorzüglich organisierten Heer, dessen Dienst Ehrensache des Adels und bald auch der andern Stände war, und dank seiner Marine, die selbst vor der englischen den Vorrang behauptete, nahm Frankreich in Europa die mächtigste Stellung ein, und konnte Ludwig XIV. seine Eroberungskriege wagen und seine Defensivkriege gegen den habsburgischen Rivalen führen. Das klassische, das harmonische Jahrhundert Frankreichs anerkannte für keine Kunst eine Ausnahme; von der Architektur bis zum Kupferstich, von der Historien- bis zur Tiermalerei drehte sich alles um den Monarchen und seinen Hofstaat. An Stelle von befestigten Toren erhoben sich am Eingang zweier Vorstädte von Paris Triumphbögen mit erzählenden Reliefs und Trophäen. Königliche Waffen schmücken die Frontmauern im Park von Versailles. Der herrlichste Raum dieses Schlosses ist die Ruhmeshalle, der irdische Tempel für den Gott-König; zwischen dem Saal des Krieges und des Friedens, jeder mit zweckentsprechenden Verzierungen, dehnt sich die Spiegelgalerie mit dem gemalten Kompendium königlichen Ruhmes in kriegerischen Taten (1681—84). Der irdische, in höchster Feierlichkeit und Eleganz errichtete Bau bereitet auf die berauschende Herrlichkeit der Decke vor, die sich mit ihren dreißig Gemälden wie ein Wunder am Gewölbe entfaltet; aber der Beschauer soll nicht überwältigt und betäubt, sondern in ekstatische Bewunderung versetzt werden; er soll ebenso sehr die Weisheit bewundern, welche diesen Reichtum logisch einwandfrei zu verteilen wußte, wie er die Ordnung der Gruppen und die Pracht der Farben bestaunt. Die Schlachten des Königs zu malen, blieb anderen Meistern vorbehalten; Lebrun hatte nur aus den Regierungshandlungen und Kriegen der Periode zwischen 1671 und 1678 eine neue, mit Beziehungen gesättigte Apotheose zu dichten und durfte mit Allegorie und Mythologie nicht sparsam umgehen. Mit der Gesetzmäßigkeit eines Racineschen Dramas baut sich das allegorische Epos Lebruns nach Bildformat, Gegenstand und Behandlung auf, und selbst unserer Gegenwart stünde es besser an, diese Klarheit zu verstehen als den «Bombast» zu verhöhnen.

Aber gerade diese abgerundete, unumstößliche Logik und diese Unüberwindlichkeit des Zeremoniells bilden die Grenzen der Kunst Lebruns, wenn er statt Götterversammlungen und allegorischer Gruppen große Schlachtenbilder malen sollte, wie in dem für Gobelins bestimmten Alexanderzyklus (Louvre, Stiche von Audran und Edelinck), wo er sich so gern ins bühnen-

mäßige Arrangement flüchtete, wo er durch Zusammendrängen der tadellos bewegten Figuren wohl den Eindruck starker Massenbewegung erzielte, aber, ähnlich wie die Werkstätte Raffaels, durch Mangel an Akzenten und gleichmäßige Stärke der Aktion das Akademische, Angelernte und Gelehrte zum Gesetz erhob. Die Schlacht bei Issus leidet an der Duplizität ihrer Mittelpunkte, ja das ganze erinnert schon bedenklich an «Panoramen», und der Triumphzug Alexanders will nicht vorwärts gehen, weil alles zu feierlich und gemessen, weil es nicht Altertum, sondern Hofstil von Versailles ist.

Der offizielle Schlachtenmaler Ludwigs XIV. war Adam Frans van der Meulen, aber man erwarte von den «Conquêtes de Louis le Grand» und ähnlichen, auch im Stich vervielfältigten Gemälden nur nicht ausschließlich Kampfbilder. Wohlig und bequem dehnt er seine breiten, anmutigen Landschaften mit hohem Horizont, warmen, freundlichen «vlämischen» Farben und duftiger Ferne; im Mittel- oder Hintergrund erhebt sich mit großer Genauigkeit, aber unter tunlichster Milderung des Prospektmäßigen gemalt, die eroberte Stadt, aber selten nur steigt Rauch aus den Vorwerken auf oder sind kämpfende Truppen in Sicht. Im Vordergrund, auf dem «Feldherrenhügel» vollzieht sich dann irgend eine nebensächliche Zeremonie; genug, daß eine Gruppe schmucker Reiter in farbenglühenden Uniformen da ist. Wenn van der Meulen einmal versuchte, eine kriegerische Operation wirklich darzustellen, so vermochte er das Mechanische des belehrenden Prospektes nicht zu überwinden. Lieber rahmte er das Landschaftsbild durch hohe Bäume ein und erging sich dann in ausführlicher Schilderung des gemütlichen Lagerlebens. Und solche Soldatenstaffage malte er, auch wenn gar keine kriegerische Operation vor sich gehen sollte, aus Gewohnheit oder aus malerischen Rücksichten, die ihm auch das Thema des Nachtgefechts willkommen machen. Gelegentlich verschiebt er, namentlich bei einer Folge von Kriegsszenen, das Hauptgewicht vom militärischen Gegenstand auf die Landschaftsstimmung in den verschiedenen Jahreszeiten (Folge in der Alten Pinakothek in München). Diejenigen Kompositionen, die nur große Reiterkämpfe zum Gegenstand haben, kranken an Unübersichtlichkeit und an Überfülle gleichwertiger Motive; aber trotzdem bezeugen sie die Genauigkeit der Beobachtung, welche der Maler in Begleitung des Königs an Ort und Stelle machte.

Mehr noch als durch seine Schlachtenbilder charakterisiert sich ein Land durch seine Auffassung vom Kriegerstand, und an Bildnissen in Plastik und Malerei hat Frankreich niemals gekargt, wozu denn noch die enorme Verbreitung der Porträts durch den Kupferstich und schließlich das literarische, dem Altertum zugewandte Interesse genannt werden muß; denn

als antiker Kaiser zu Pferd ließ sich der König feiern, als idealer, apollomäßig ausstaffierter Sieger über die Fronde; Büsten zeigen den bis zur Unkenntlichkeit antikisierten Helden in Rüstung und wallendem Lockenhaar, das sich aber bald genug als künstliche Perrücke entpuppt. Und wie der König, so auch die Großen seines Reichs. Aber waren diese eleganten Herren wirklich Krieger? Haben ihnen nicht die Maler aus rein künstlerischen Gründen Rüstung und Schärpe umgelegt? Man darf sie als Theaterfiguren bewerten, wenn man ihr Leben als Bühne betrachtet, auf welcher sie ihre Zeremonien spielen mußten. Der Kriegerstand scheint des rauhen Handwerks entwöhnt und ist in der Sonne königlichen Glanzes zu einem Menschentum höherer Art verklärt, das nichts mehr zu tun hat, als sich in seiner Eleganz bewundern zu lassen. Nicht der Beruf hat diese Feldherren geschaffen, sondern der Maler und Stecher. Eine große Gebärde haben sie sich angelernt, aber meist greift sie ins Leere; die Hände vermögen noch elegant den Kommandostab aufzupflanzen oder an der Degenkoppel zu spielen; sie setzen sich den Helm nicht mehr auf, sondern überlassen ihn dem Diener, oder, wenn er als farbenreiches kriegerisches Stilleben neben ihnen, auf einer eigens dazu vom Maler erfundenen Erdböschung oder auf einem kostbaren Tisch, liegt, senken sie sich, fein und weich, in die warmen Schatten seiner Tiefen hinab. Kalt und herablassend, oder geistlos und leer ist der Blick, den sie, über die Schulter hinweg, dem Beschauer schenken; denn er ist nicht ihresgleichen, sie vergönnen ihm nur, sie zu bewundern. Aber sie fesseln und bezaubern trotzdem, denn mit nie dagewesener Eleganz, mit Verve und Anstand, mit Schwung und Gemessenheit tragen sie den Sammetmantel, dessen Schleppe gelegentlich einem Diener überlassen wird. Weiche, gesättigte Linien umspielen diese Gestalten, und jede Pose gewinnt durch Bewegung von Mantel und Schärpe und durch die rauschende Umgebung faszinierende Kraft; diese «Helden» sind nur innerhalb eines großen Arrangements denkbar, dessen flutende Linienbewegung sie in sich sammeln und aus dessen tiefer Farbenpracht sie juwelenartig herausleuchten. Der Reiz des Stofflichen in Struktur und Farbe ist das zweite Stilprinzip dieser Gemälde, und auf ihnen beruht ihr von Zeitgrenzen unabhängiger, auch für das 18. Jahrhundert noch bestimmender Wert; mit den Malern wetteiferten darin aber auch Bildhauer und Stecher. Von keinem Künstler wurden Rigaud, Silvestre und Vivien übertroffen, aber die Stecher Drevet und Audran leisteten ihnen Ebenbürtiges. Mignard steht im Bildnis des Henri de Lorraine einer wirklichkeitmäßigen Auffassung viel näher als die andern, aber dieses gesunde Naturell hätte ihn nicht verleiten sollen, zu idealisieren und dadurch unleidliche Kostümfiguren zu schaffen.



Hyacinthe Rigaud, Portrait des Dauphins Louis.
Nach Stich von F. Drevet.



Bevor Ludwig XIV. und sein Künstlergeneral Lebrun alle Tätigkeit einem Ziel und einem Geschmack unterwarfen, wirkte, frei von Hofluft und Auftragszwang, der Lothringer Jacques Callot, der mit seinen Radierungen die Kunst vom Krieg und den Kriegern mehr bereichert und gefördert hat als es später Lebruns höfisch-antikisierende Schlachtenmalerei tat, und der nicht, wie dann van der Meulen, auf einheitlich dekorative Wirkung und auf persönliche Eitelkeit des Königs Rücksicht zu nehmen hatte. Kein Künstler hatte bisher einen solchen Grad von Ausführlichkeit der Darstellung auf einem Bildplan, keiner die minutiöse Feinheit des einzelnen, keiner diesen Grad malerischer Beherrschung des Ganzen erreicht wie Callot. Von der vordersten Figur bis in die weiteste Ferne ist auf seinen großen «Belagerungen» alles reiche Tonmalerei, in klarer Abstufung von samtener schwarzer vibrierender Tiefe bis zu duftigen, fast nur hingehauchten Schatten. Callot hat durch sein Oeuvre die Vorzüge der Radierung selbst vor dem Kupferstich ein für alle mal proklamiert; die unmittelbare Gegenwart muß ihm darin unbedingt Recht geben.

Der Gegensatz von möglichst kleinen Figuren zu möglichst großem Raum ist in Callots Radierungen fast aufs Äußerste gebracht; so aber gewinnt der Künstler ungeheure Raumweite für wohlige aber auch vollkommen genaue Darlegung der kriegerischen Operation in allen und jeden und selbst den kleinsten Einzelheiten, die gleichsam vom sachkundigen, peinlich genau beobachtenden Offizier aufgezeichnet wurden; es sollte eigentlich dem Berufsmilitär den größten Genuß bereiten, den Künstler in allen Angaben zu kontrollieren, mit ihm die Heeresfront abzuschreiten, die Befestigungen zu untersuchen, das Eingreifen der Hülfstruppen zu verfolgen, beim Train nachzuforschen und sich dann auch an dem herrlichen Lagerleben zu freuen, wo der Künstler endlich ganz Dichter ist. Da konstruiert er nicht Gruppen von Zelten, Schutzdächern und Kanonen, wie es die Stiche des «Theatrum Europaeum» tun, sondern frei wie aus dem Boden gewachsen, entfaltet sich die farbenprächtige, von Leben durchrauschte Wanderstadt, die, so oft sie abgebrochen wird auch rasch wieder ersteht; man könnte «Wallensteins Lager» mit Callots Radierung der Belagerung von Breda illustrieren. Er schildert das Lager nicht nur deshalb, weil es einmal zum Krieg gehört, sondern auch um des Gegensatzes zu der prospektmäßig entwickelten aber doch malerisch so fein verklärten militärischen Operation willen; für diese braucht es möglichst viel Raum und möglichst kleinen Maßstab und feinste Zeichentechnik für das Figürliche; das Lager dagegen belebt den Vordergrund mit vielen Objekten in größerem Maßstab und mit stärkeren Gegensätzen von Licht und

Schatten, und so erscheint das einzelne mit festen Umrissen, aus Lagen energischer Striche und klar begrenzten weißen Flächen aufgebaut. Bei der «Belagerung der Insel Ré» hat Callot jedes der zahlreichen Boote und jedes der mächtigen Kriegsschiffe mit Sachkenntnis konstruiert und technisch genau wiedergegeben, aber wiederum meldet sich der «Maler» und bewegt die Wasserfläche in zartgekräuselten Wellen, die sich allmählich im Sonnenglanz der Ferne auflösen.

Die Holzschnittfolgen des 16. Jahrhunderts hatten noch, genau wie die Chroniken des Mittelalters und des 15. Jahrhunderts, ausschließlich die kriegerischen Taten eines Monarchen oder Landes berichtet, und zwar mit ermüdender Gleichmäßigkeit; durch das Ganze zog sich der Ruhmesgedanke, und er kam um so stärker zum Bewußtsein, je mehr solch gleichartige Szenen sich aneinander reihten; hinter all den Schlachten stand stets diejenige Persönlichkeit, für welche sie geschlagen wurden. In dieser Hinsicht beanspruchen die «Conquêtes» des van der Meulen keinen höheren Wert als der Weißkunig. Callot aber eröffnete der Kriegskunst ein neues Feld; der Maler wird wiederum zum Dichter und schreibt die fesselnde Kriegsnovelle, die Erzählung vom Krieg als solchem und nicht die offizielle Ruhmeskunst. Es ist schon oft betont worden, aber man darf es immer wieder sagen, daß Callots «Misères et malheurs» (1633) das künstlerische Gegenstück zur Dichtung des «Grimmelshausen» darstellen. Deutschland hatte den breiten, aber doch so gehaltvollen und feinsinnigen Kriegsroman, als größere künstlerische Leistung jedoch nur die belehrenden Stiche des «Theatrum Europaeum» und einige aufwändige Kriegerbildnisse, in Frankreich dagegen entstand die Kriegsnovelle in der Radierung. Freilich hat Callot, wie die meisten Zeitgenossen, stets einen starken Hang zu bühnenmäßiger Anordnung auf weiten Plan mit klar herausgehobenen, räumlich isolierten Hauptgruppen und mit seitlichen Kulissen; es wiederholt sich stets die stärkere Kulisse rechts vorn mit der starken Raumzäsur hinter ihr, so daß gegenüber die größere Figurenmasse gleichmäßig entwickelt werden muß, um das Gegengewicht zu halten. Überall sieht der Beschauer aus gewisser Entfernung zu, so daß sich alles mit der Raschheit des wirklichen Lebens vor ihm abwickelt, und er die bewegten Figürchen gar nicht als feste Form wahrzunehmen vermag; er sieht stets nur den frisch sich abwickelnden Vorgang als Ganzes. Im waffenstarrenden, endlos großen Lager, wo die Truppen schon üben, werden Soldaten geworben; mit verwirrender Schnelligkeit vollzieht sich, in Pulverdampf gehüllt, die Reiterschlacht, und hier allein, wo ihnen der nötige Raum und eine impressionistisch leichte, mehr skizzierende als darstellende Technik gegönnt ist, entfalten die Einzelfiguren ihr Höchstmaß an Beweglichkeit.

Callot verfügte über alle Mittel zur überzeugenden Erzählung von einem Gefecht, vor allem aber, was den meisten Malern abging, das Geschick, mit erstaunlich Wenig unendlich Viel zu sagen. Bei den beiden Plünderungsszenen danken wir dem Künstler für seinen Takt, daß er den Beschauer nicht mitten in die Greuel hineinstellt, sondern ihn gleichsam nur zufällig und von ferne Zeuge der Schandtaten werden läßt. Und trotz ähnlicher Vorgänge wiederholt er sich nie in den Motiven, sondern alle Einzelgruppen, die ein Bild zusammensetzen, sind aus persönlichen Erlebnissen des Künstlers geboren. Wenn die verwilderte, soldlose Soldateska dann genug Greuel verübt hat, ereilt sie furchtbare Strafe, manche aber auch ein unverdient hartes Schicksal: Wippen, Hängen, Rädern, Erschießen und Verbrennen trifft die Marodeure als Strafe, und zudem werden sie von rachsüchtigen Bauern wie wilde Tiere aufgesucht und hingemacht, und jene Soldatenstrafen im Lager schildert Callot als pompöse Schauspiele strafender Gerechtigkeit; unvergeßlich ist der Baum mit den Gehängten, die im Winde baumeln, erschütternd ist aber hinwieder, wie arme Invaliden in trostlosem Zustand um Almosen betteln oder elend auf der Landstraße den Geist aufgeben. Callot konzentriert das Kriegsthema nicht in der «bataille» und ihren Vorbereitungen, sondern er verfolgt mit seiner Radiernadel, der nichts entgeht, die Kreise, welche ein Menschenalter voll Krieg im Leben der Nation zieht. Drei Jahre später schilderte er in einem kürzeren Zyklus mit kleineren Blättern, den Petites misères, die gleichen Episoden, aber mit entsprechend weniger Figuren, wozu dann noch vereinzelte Radierungen mit Schlachten und vignettenartige Soldatenbildchen genannt zu werden verdienen.

Seine Einzelfiguren oder genrehaften Gruppen von Kriegern stellt Callot allen prunkenden offiziellen Bildnissen gegenüber; nicht um das hochgeschwellte Ruhmesgefühl des Zeitalters, nicht um imposante Erscheinung oder beziehungsreiche Allegorien ist es ihm zu tun, sondern um die unmittelbare Frische der Erscheinung; nicht ohne Ironie wählt er die gesellschaftlichen Vorzüge der Cavaliere zum Gegenstand seiner Blätter; mit feinsten höfischen Sitten treten sie auf oder stolzieren wie Pfauen umher; aber nie bringt dies Callot als ausgeklügelte Posen, sondern stets als Eindrücke des Augenblicks; wenige, genial hingeworfene Striche, und die Figuren zittern vor Leben. Mit der Sicherheit des Impressionisten erzeugt er mit breiten Pinselstrichen oder mit der Spitze der Radiernadel seine soldatischen Kulturbilder, in denen der Krieger uns so entgegentritt, wie er, vielfach unbewußt, lebt, nicht immer so, wie er von der Nachwelt bestaunt sein will. Seine «Exercices militaires», die Blättchen mit je drei winzigen

Figürchen, leisten das Höchste an vibrierender Lebendigkeit von Licht und Schattenpartien und haarfeinen Umrissen. Und wenn er ausnahmsweise mit dem Pinsel große «Charakterfiguren» skizziert, so erstarren sie ihm nie, auch für unseren Geschmack nicht, zum unfreiwilligen militärischen Spottbild, weil die Haltung nie unmöglich und nie stilisiert ist, sondern die Figuren stets die freie Bewegung ihrer Gliedmassen bewahrt haben.

Am nächsten steht Callot sein Schüler Stefano della Bella aus Florenz, der von 1639 ab bis ungefähr 1650 in Paris lebte, dort für den Verleger Callots arbeitete und anfangs so sehr unter dem Einfluß seines Meisters stand, daß ihrer beider Arbeiten verwechselt wurden. Der Schüler hat aber den kriegerischen Stoffkreis seines Lehrers wesentlich erweitert und zugleich nach der malerischen Seite hin verfeinert: er teilt mit ihm den Sinn für unendliche Räumlichkeit, für die Luftperspektive, für malerische Gegensätze, für wirksame plastische Eindrücke in den vorderen Figuren; aber er kennt, möglicherweise durch Rembrandt vermittelt, viel weichere Vorgänge, tonigere Schatten und weicheres Licht; seine Atmosphäre scheint feuchter und sein Boden stofflicher als bei Callot. Indem er so das Feld seines Lehrers weiter bebaut, macht er es ungeheuer fruchtbar; er ist nicht der leidenschaftliche Erzähler, sondern der gewissenhafte Schilderer der Kriegskultur in ihrem gesamten Umfang; den Titeln seiner Blätterserien nach würde man auf trockene Kriegswissenschaft schließen, aber della Bella weiß mit nie ermüdender Beobachtung stets neue Situationen zu schaffen und allen Kriegsobjekten eine feine, stimmungsvolle, malerische Wirkung abzugewinnen. Indem er belehren will, verschafft er hohe künstlerische Genüsse; Callot läßt den Beschauer stets in beträchtliche Entfernung treten und dann auf eine Bühne blicken; della Bella heißt ihn mit ihm selbst von einem beliebigen Punkt aus, nahe bei einem Objekt oder ferne von ihm, die Umgebung betrachten; Callot sucht immer das interessante, vielgestaltige, packende und mitreißende Geschehnis, della Bella offenbart dem Beschauer die Reize der Bewegung, der Atmosphäre, des Stofflichen; dem geistvollen, sprühenden, witzelnden Improvisator steht der verständnis- und liebevolle Beobachter gegenüber. Von diesem Gesichtspunkt aus sind der herrliche auch in Schwarz-weißtechnik farbig schimmernde «Polenzug» (1633) und die Rundbilder mit den reich geputzten orientalischen Reitern zu werten. Stefano radierte, wie Callot, Schlachten und Belagerungen, die er gesehen und erlebt; aber während Callot vom Ereignis selbst erfüllt war, verwertete Stefano seine Eindrücke noch in einer Menge von Einzelblättern; so entstanden die «Diverse figure e paesi», die «Varie figure», wo mit möglichst wenigen aber relativ großen Figuren in ungemessenem Raum ein möglichst großer

Bildreichtum erzielt wird; so entstand das künstlerische Kompendium des Kriegshandwerks im «Recueil de diverses pièces très nécessaires à la fortification», eine Fülle malerischer Genrebildchen, so die breit gedehnten Blätter der «Dessins de quelques conduites de troupes, canons et attaques de villes», wo der Raumeindruck von den langhingezogenen oder jäh in die Tiefe geführten Marschkolonnen abhängt. In den «Varii capricci militari» studiert er die verschiedenen Lagerstimmungen, und in der Serie «Et pace et bello» geht er von Land- zu Seegefechten über; Kriegsschiffe beleben einzelne der «Diverses paysages»; soldatische Staffage gibt den «Diverses embarquements» ein kriegerisches Aussehen; kämpfende Kriegsschiffe stellen in der Folge der Elemente das Feuer dar, und schließlich widmete er eine ganze Folge von Marinebildern dem Großherzog von Toscana.

Noch andere Kriegsromane als Callots «Misères de la guerre» hat die Radierkunst geschaffen; den patriotischen Tendenzroman vertreten Peter Valckenier und Romain de Hooghe noch viel leidenschaftlicher und blutrünstiger als Callot; indem sie die niederländischen Kriege Ludwigs XIV. erzählen, vergessen sie nichts, was die entmenschte Soldateska der allerchristlichsten Majestät an unsäglichen Greueln verübte; während Callot alles durch die Entfernung und den kleinen Maßstab milderte, zerren die rachsüchtigen Niederländer den Beschauer mitten in alles Entsetzen hinein und zwingen ihn, schauernd mitzuerleben.

□ □
□

Nachleben der barocken Auffassung im 18. Jahrhundert und neue Ziele.

Die «ideale» Schlachtenmalerei im engsten Sinne des Wortes brauchte zu ihrer reichsten Entfaltung die umfassenden Mittel der Barockkunst; sie war so gut wie verloren, als diese zu Ende ging, und sie vermag sich auch in den Augen unserer Gegenwart nur dann noch künstlerisches Interesse zu sichern, wenn sie sich in kleine kriegerische Episoden auflöst. Um so mehr kam diese Wandlung, die sich von 1700 zu 1800 etwa zwischen den Polen Idealismus und Realismus, Dichtung und Wahrheit bewegte, dem Kriegerbildnis zugute.

Triumphierend eröffnete der Barock noch in vollster Gestaltungskraft das Jahrhundert im deutschen Bildhauer Andreas Schlüter, der, mutatis mutandis, als Bernini für Berlin gelten darf. In der Statue des Kurfürsten Friedrichs III. in ihrer römischen Imperatorentracht (Königsberg) huldigte der Bildhauer vollkommen der Tradition; am Denkmal für den großen Kurfürsten auf der Berliner Schloßbrücke (1703 aufgestellt) erscheinen die besten Gedanken des italienischen Barocks selbständig verarbeitet zu sein; die ungeheuer gediegene, im besten Sinn des Wortes imperatorische Gestalt des Reiters übertrifft an Eindruck der Haltung, der Spannung in jeder Bewegung und dem zu zwingender Monumentalität erhobenen Kopf alle Theaterhelden der gleichzeitigen italienischen und französischen Plastik. Das rüstig vorwärtsschreitende Schlachtroß und die eiserne Energie des trotz aller barocken Zutaten als Charakterbildnis erfaßten Reiters bedeuten keine glänzende, ruhmgesättigte und selbstgenügsame Kultur, sondern ein Stück tatkräftig vorwärtsschreitende, erfolgreiche Geschichte. Ein echt barock leidenschaftliches Leben braust in den vier (später hinzugefügten) Gefesselten am Sockel, deren wild umhergeworfene Leiber die majestätische Ruhe des Reiters nur noch erhöhen. — Alle Schicksalsschläge und alle fremden Einflüsse vermochten die einzige noch gesunde Entwicklungslinie der deutschen Kunst, die der eindrücklichen, zuweilen formal gesteigerten aber stets überzeugenden Wahrheit, nicht zu zerstören. Und wenn der Gedanke, das herrliche Zeughaus in Berlin außen mit siegverkündenden Kriegstrophäen

festlich aufzuputzen, im Hof aber die Tragödie des Krieges, die Vernichtung der herrlichsten Menschenleben symbolisch in «Masken» d. h. Reliefköpfen sterbender Krieger, erschütternd sprechen zu lassen, der großen Gedankenwelt des romanischen Barocks entspringt — man mag den Grundgedanken menschlichen Leidens auf Michelangelo zurückführen — und mochte Schlüter auch seine wundervolle Technik der südlichen Kunst verdanken, so bleibt doch fraglich, ob Italien oder Frankreich in jener Zeit ein so tiefgehend menschliches Interesse am Thema genommen hätten, wie der deutsche Meister. Um der Menschheit ganzen Jammer auf dieser wunderbar reichen Tonskala von wilder Wut, furchtbarer Verzweiflung, trostloser Seelen- und Körperqual, hartem Todeskampf, schwerem Röcheln, leisem Stöhnen, verbissenem Schmerz und überstandenem Leiden zu entwickeln, brauchte es einen Dichter der Menschenseele und nicht einen höfischen Ruhmespoeten. In neuem, rauschenden Gewand besaß also die deutsche Kunst um 1700 noch dieselbe hinreißende und tiefaufwühlende Ausdruckskraft wie zur Zeit der Reformation. Obschon diese Masken nur als Schlußsteine der Hofarkaden dienen, sinken sie keineswegs zu einer Nebensache herab, sondern in dieser «dekorativen» Verwendung sicherte ihnen Schlüter die Isolierung, damit die Tragödie des Kriegertodes immer neu durchlebt werde, bis das Ganze zum furchtbaren Totenchor wird. Die Idealisierung der Köpfe diente nicht zu leerer Verherrlichung oder sentimentaler Klage, sondern dem Ausdruck ewiger gültiger Menschheitsgedanken, die in kriegerischen Zeiten den Wert von Prophetenworten gewinnen.

In Frankreich hätte höchstens Pierre Puget Ähnliches zu leisten vermocht, aber sein Pathos war gleichmäßig wild und sein Ausdruck gezwungen, wo es nicht not tat. Wir suchen hier im ganzen Jahrhundert umsonst nach einer Reiterstatue, welche all die Qualitäten des «Großen Kurfürsten» aufwiese. Von den vorzüglichen Eigenschaften der Porträtbüsten (z. B. von Coysevox) ging wenig genug auf die Reiterdenkmäler über, in denen sich, als der vornehmsten Aufgabe der Skulptur, die verschiedenen Richtungen um den Rang stritten. Nicolas Coustou's Cäsar (Louvre) trägt das schwungvolle Pathos des grand-siècle mit einer wiegenden Elastizität vor, die schon ein anders gesinntes Zeitalter verkündet, und wenn sich Ludwig XV. von demselben Künstler als Jupiter in einem willkürlich zusammengestellten Kostüm abbilden ließ, so ist diese Statue nur Träger hohler, abstoßender, aber trotzdem technisch vollendeter Eleganz. Als Girardon die Reiterstatue Ludwigs XIV. auf dem Vendômeplatz errichtete, wurde offenbar nicht mehr gefordert, als der hochmütige Imperator in der Allongeperücke, nicht ein Denkmal geschichtlicher Größe, sondern ein Gegenstand der Abgötterei —

und dann des Abscheus. Und als Opposition zu dem antikisierend geputzten Salonhelden, den J. B. Lemoyne als Ludwig XV. mit einem zierlich tänzelnden Pferd in Bordeaux auf einen vorzüglichen Sockel mit Schlachtenreliefs und Trophäen stellte, schuf Edme Bouchardon für Paris für denselben König eine Zierfigur in kühlster Eleganz auf einem Sockel, in welchem die Kunst zu Eis geworden war. Es schien ein Glück zu sein, daß Etienne Falconet, der originellste und eigenwilligste Künstler dieser Epoche, sein bestes Werk, in welchem der Barock noch einmal aufflackerte, nicht in Paris zu schaffen brauchte, wo die «Klassizistik» zu herrschen begann. Nach Petersburg ließ er von weit her einen ungeheuren Granitblock, ein wahres Felsmassiv schaffen, und da oben bäumt sich ein riesiger Hengst, der Peter den Großen trägt. Falconet verwarf alle historische Überlegung, mit der man seine Kunst in Fesseln schlagen wollte, verfuhr aber dagegen wie die besten Barockkünstler: der machtvolle Beherrscher des ungeheuren noch wilden Russenreichs, in römischer Kaisertracht, gleichsam von elementarer Gewalt erhoben und mit unwiderstehlicher Gebärde befehlend. Aber die Grabmalsplastik, welche in Frankreich seit der Renaissance trotz aller äußeren Verherrlichung die Vergänglichkeitsidee fast nie fallen gelassen hatte, läßt nun im sentimentalen Zeitalter monumentale Trauergesänge des Weltalls entstehen, indem der betrauerte Held unter Anhörung des Wechselgesangs zwischen trauerndem Ruhm und gierigem Tod und unter dem Brüllen wilder Tiere resigniert in den Katafalk herabschreitet. Diese Tat war Pigalle vorbehalten. (Grabmal des Marschalls Moritz von Sachsen in St. Thomas in Straßburg 1777.) Von ihrer besten Seite aber zeigt sich die französische Porträtkunst, soweit es sich nur um Kriegerbildnisse handelt, in der Malerei und im Pastell. Die weiche, elegante, unkriegerische Note, welche in Rigauds «Helden» anklingt, wird zwar bei Largillière zur reizvollen Pose als einziger Charakteristik, bei Nattier vollends zur völlig weibischen Auffassung mit aller Süßigkeit eines höfisch-konventionellen Rokokos, in Quentin Latours Pastellen aber zur liebenswürdigsten Ungezwungenheit, zu bezaubernder Frische im Ausdruck eines immer spielenden, plaudernden, witzigen Esprit, der jede Frage des Lebens sofort lächelnd zu beantworten weiß.

In rauschender Festfreude ließ Tiepolo, der einzig bedeutende Maler, den Italien in jener Zeit aufzuweisen hatte, die venezianische Kunst ausklingen, und das glänzendste Beispiel dafür bietet die «Einschiffung der Kleopatra» im Palazzo Labia zu Venedig. Anderes wurde von ihm verlangt als seinerzeit von Veronese und Tintoretto, und so wenig als irgend ein zeitgenössischer Maler Frankreichs, vermochte er mit seinen zarten, hellkling-

enden Farben und seinen genußfrohen, sorglos dahinlebenden, die Welt mit ihrem Dasein schmückenden Menschen, dem Kriegsthema gerecht zu werden. Kämpfe der eigenen Geschichte verlangte die Republick Venedig nicht mehr, und ebensowenig begehrte man in den Schlössern von Madrid und Würzburg den Kriegslärm. Seine Homer-, Vergil- uud Ariostzyklen in der Villa Valmarana zu Vicenza entstanden als literarisch anregende und farbig entzückende Dekoration mit der Absicht vollkommener Raumtäuschung. Wenn er auch Reiterschlachten (Kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und Brera in Mailand) malte, so sollte die herkömmliche barocke Bildanordnung zuerst durch ihre farbigen Überraschungen ins Auge fallen; die gegenseitige Steigerung der Farben und die mit sfumatesker Zartheit durchgeführten Beleuchtungsgegensätze führen den Beschauer zum Genuß der rein äußeren Mittel; der weit gedehnte Raum dient nicht zur Verlebendigung der Szene wie im Barock, sondern, mit farbenduftender Atmosphäre erfüllt, steht er im Dienst der vorwiegend farbigen Lösung der Bildaufgabe. Tiepolos größere Historien sind Bühnenbilder, und zu «Alexander mit den Frauen des Darius» fragt man — nach der Partitur der Oper.

Es ist eine allbekannte Tatsache, daß die französische Kunst durch die vielen Residenzen in Deutschland weiteste Verbreitung gefunden hat, und es wäre ein müßiges Unternehmen, all den Regenten- und Kriegerbildnissen nachzugehen, welche, wie etwa diejenigen des van Schuppen, nach dem Vorbild Rigauds u. a. m. in großer Menge entstanden. Ließ doch Friedrich Wilhelm I. durch Friedrich Wilhelm Weidmann, den Direktor der Akademie der Künste, seine großen Grenadiere, den Stolz seiner Armee, porträtieren, während Dismar Degen, den er nach Potsdam berief, die Schlachten des großen Kurfürsten mit interessanter Landschaft in z. T. ungebrochenen Farben, aber meist mit unleidlichem Schematismus im Figürlichen darstellte. Am württembergischen Hofe war August Querfurt (Schlachtenbilder in Schloß Ludwigsburg), am sächsischen Louis de Sylvestre tätig, am preußischen Antoine Pesne (seit 1710), die beiden letzteren mit einer gefälligen, stofflich so prächtigen Idealisierung der Persönlichkeiten. Pesne, der Hofmaler Friedrich Wilhelms I., malte zunächst den König, seine Familie und seine Generale, deren Bildnisse der König nach der Altersklasse aufstellen ließ. Fast typisch für diese Werke erscheint die französische Feldherrengebärde und die Schlacht im Hintergrund. Interessanter ist uns das Bildnis des Kronprinzen Friedrich, des nachmaligen «großen Königs» in Rüstung (im Kaiser Friedrich Museum in Berlin), mit pelzbesetztem und gesticktem Sammetmantel und weißgepuderter Perrücke, ohne ausgesprochene Individualität, mit der Tüchtigkeit, die wir glauben, und dem heiteren Lebensgenuß, der aus den

wohlgepflegten Zügen spricht. Idealisierung und Stofflichkeit verbinden das Werk mit der klassischen französischen Bildnismalerei, aber die Auffassung des Menschen ist im Grunde eine andere geworden; das aufwändige Arrangement fehlt, die Haltung ist schlichter, ohne die «wirkungsvollen» Kontraste, der Umriß ruhiger, die Perrücke kürzer und ganz weiß, der Ausdruck nicht abweisend sondern gewinnend, und ähnlich hat auch Knobelsdorff den jungen Prinzen gemalt. Es ist die Zeit, welche auch im Fürsten den Menschen sehen wollte und am Ende die Gleichberechtigung aller Sterblichen verkündete. Und mag auch die Auffassung der Persönlichkeit der Grazie des Rokoko mit seinem frohen Genuß der Stunde und seinen einschmeichelnden Farben in Kleidung und Umgebung Konzessionen machen, so steuert die deutsche Malerei doch zielbewußt auf die Erfassung und Herausarbeitung des schlichten Seelenbildes in ganz unbefangener Natürlichkeit. Auf dieser Linie stehen van Loo, Johann Heinrich und Anton Wilhelm Tischbein, Grassi, Ziesenis, Mengs und Graff, und sie endigt in Cunningham und Daniel Chodowiecky.

Man ist leicht geneigt, das Verhältnis Friedrichs des Großen zu den Künsten zu überschätzen; in erster Linie wollte er eine prächtige Residenz haben, und die Künste mußten sein Leben als anmutiger, schillernder, vielfach verschlungener Rahmen umspielen. — Aber es wäre kaum verständlich, wenn dieser Soldatenkönig, der unter den Waffen aufwuchs und sein Leben der Ausbildung und Stärkung des preußischen Heeres und damit auch des Staates widmete, und der trotz der mörderischen Niederlagen schließlich doch die «mörderischen» Siege behauptete, die Kunst ganz dem Kriegsthema entzogen hätte. Es blieb freilich der Nachwelt vorbehalten, sein Heer und seine Kriege, am meisten jedoch seine wunderbare Persönlichkeit, höchster künstlerischer Weihe zu übergeben; aber er selbst hat doch einmal bei seinem Hofbildhauer François Gaspard Adam, der 14 Jahre in seinem Dienste stand, die Statue des getreuen Generals Schwerin bestellt (von Sigisbert Adam vollendet); pathetisch vorwärts eilend, in antikisierender Tracht, schließt er sich nicht den besten Werken der französischen Skulptur an. Tassaert hatte den Mut, Seydlitz und Keith (1781 und 1786) in der zeitgenössischen Uniform darzustellen, die ihn ebenso kleidsam und viel «natürlicher» dünkte als der theatralische Pomp und bezeichnender war als jener; freilich ging es ohne eine «interessante» Pose: Spielbein und ausgestreckten Arm, noch nicht ab; allein die Zeitgenossen mochten doch mit höchstem Erstaunen gewahren, wie persönlich und unmittelbar ihnen jetzt ihre Helden gegenüber traten.

Aus einheimischer Auffassung heraus ist Daniel Chodowiecky zum frühesten Erzähler des friederizianischen Zeitalters geworden, und trotz der zeitlichen Nähe, welche den Monarchen und den Künstler mit einander verbindet,



Daniel Chodowiecky, aus den «Darstellungen aus der neuen Geschichte». 1789.
(Engelmann 614.9).



Francisco Goya, «Barbaren». Aus den «Desastros de la guerra».



ist — glücklicherweise — eine ganz persönliche, subjektive Darstellung zustande gekommen, die aber stets einen starken Teil unbedingter Wahrheit enthält. Das heißt: Chodowiecky hat nicht alle Episoden, die er darstellt, gesehen, sondern er hat sie aus seinem Geiste an Hand schriftlicher Nachrichten neugedichtet, und diese seine Auffassung darf als bester Ausdruck vom Grundzug deutschen Wesens jener Zeit gewertet werden. Man hat ihn nüchtern und hausbacken, kleinlich und langweilig genannt; man sprach von Mangel an Phantasie, und gewiß ist Chodowiecky nicht all den vielen Aufgaben gerecht geworden, die an ihn gestellt wurden; besonders sind die Illustrationen von Schlachten und Eroberungen wegen des kleinen Hochformats der Blätter und — wegen der zu großen Ausführlichkeit trotz aller Feinheit der Technik meist verfehlt, und es scheint nicht, daß der Künstler Eigenwille genug besaß, die Schlachtenszenen auf ein Minimum von Figuren zu reduzieren, wie es etwa Karl August Großmann in seinen Blättchen mit Reitergefechten getan hatte. Gegenüber den reizvollen militärischen Genrebildchen seiner Frühzeit, fühlte er sich schon in frühen Blättern mit Gegenständen zeitgenössischer Geschichte an den herkömmlichen Aufbau des Schlachtenbildes pflichtgemäß gebunden, und die spielende Anmut, über die er zweifelsohne verfügt, und die ihn zum geeignetsten Illustrator von Dichtungen macht, wurde ihm bei kriegerischen Szenen des Altertums (Titel zur Histoire détaillée de la guerre de César) zum Verhängnis, und vollends sind seine Episoden aus der mittelalterlichen Geschichte nichts als Maskeraden von Personen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Und dennoch brachte er neben vielen Theatergefechten (Vier Blätter zur preußisch-brandenburgischen Staatengeschichte 1791) lebendige, frische, ungebundene Scharmützel, einen Ausmarsch der preußischen Armee unter Friedrich Wilhelm II. (Vignette), und sogar feine genrehafte Episoden als geschichtliche Illustration zustande (vier Blätter zur Geschichte des holländischen Krieges 1788).

Die im Kleinen, mit stiller Selbstverständlichkeit vollbrachte große Tat Chodowieckys lag nun aber in der Abkehr vom rein Erzählenden zur sittlichen Vertiefung der Episode. Gerade die Schlichtheit seines Vortrags läßt seinen ethischen Anspruch um so höher erscheinen. Die «Phantasielosigkeit» und die Steifheit seiner Soldaten wird zur überzeugenden Wahrheit, wenn wir an die strenge Ausbildung des preußischen Heeres unter Friedrich Wilhelm I. und Friedrich dem Großen denken; der alte Fritz verlangte vollkommene Hingabe an den Beruf vom adeligen Offizier wie vom bürgerlichen Soldaten. Unter ihm wurde die Armee mehr als ein Ruhmestitel des Monarchen; sie ward zum mächtigen, zuverlässigen Hebel für das Vaterlands-

gefühl des ganzen Volkes, und der König erreichte das höchste, die unbedingte Hingabe und Opferwilligkeit seiner Truppen — aus freiwilligem Pflichtgefühl. Früher war der Soldat ein Gegenstand der Bewunderung — oder des Schreckens; Friedrich machte ihn volkstümlich.

Die Pflicht, von welcher Kant sagte, daß sie nichts Einschmeichelndes habe, sondern Unterwerfung verlange, daß sie aber auch nichts androhe, was Abneigung und Schrecken errege, um den Willen zu zwingen, sondern daß sie nur ein Gesetz aufstelle, das von selbst im Gemüte Eingang finde und sich wider Willen Verehrung erwerbe, daß ihre Wurzel den Menschen über sich selbst erhebe, ihn vom Mechanismus der Natur befreie und ihm in seiner Zugehörigkeit zur Sinnenwelt den Weg zu einer höheren Bestimmung weise, diese Pflicht hat Daniel Chodowiecky im Hinblick auf die speziellen Soldatentugenden entwickelt in der Folge: Zwölf Blätter brandenburgische Kriegsszenen, Genealogischer militairischer Calender auf das Jahr 1787. Wichtiger als ihre nicht durchweg geglückte Komposition ist ihr ethischer Inhalt: Frobens Treue gegen den Kurfürsten, Driesens Tapferkeit, Tod des hoffnungsvollen Prinzen Wilhelm von Brandenburg, Warnerys kühne Tat, Schwerins Tod fürs Vaterland, Schwerins Ehre nach dem Tod, des Prinzen Franz von Braunschweig ehrenvoller Tod, Menschlichkeit der Feinde gegen den verwundeten Kleist, Kleist nach seinem Tode von den Feinden geehrt, Wolfersdorfs schnelle Gegenwart des Geistes, Trautschkens Treue gegen seinen Herrn und Heydens ruhiger Gleichmut bei naher Gefahr.

Nach des Künstlers Sinne waren vor allem die Paradebilder; aber in große und kleine Blättchen vermochte er durch Charakteristik der Personen und durch die Lichtführung eine ansprechende, intime Stimmung hineinzulegen, so in die Blätter zu Steins Charakteristik Friedrichs des Großen (1800), wie z. B. ins «Bon soir, messieurs» und in das «Komm' er, lieber Ziethen», dann auch in den berühmten Ätzdruck mit dem schlafenden Ziethen. Die leise und fein klingende Stimmung jener kleinen Blättchen erinnert so gar etwas an Salomon Geßner, und eine zart mitschwingende Grazie hat den Künstler davor bewahrt, ausschließlich geradliniger Soldatenzeichner zu werden. Wenn also der scharf beobachtende, unerbittlich genau und sorgfältig zeichnende Realismus ein künstlerisches Merkmal am Ausgang des Jahrhunderts in Deutschland bildete, so war doch damit eine selbständige, oft dichterische Gestaltung des Stoffes nicht ausgeschlossen; die Fähigkeit farbiger und malerischer Empfindung des Jahrhunderts war ebensowenig erstorben wie das Naturgefühl. Wie viele Maler wußten auch damals noch aus Landschaft, Uniformen, Zuschauern usf. ein Bild von feinem farbigem Reiz zu gewinnen, und schlichte Federzeichnungen erhalten durch

leichte, aber sehr geschickte Tönung einen unwiderstehlichen Stimmungswert (so bei Marquardt Wocher von Basel und Georg Karl Urlaub).

Auch ein zum Soldaten geborner und mit innigstem Naturgefühl und mit schönem Talent begabter Zürcher, Salomon Landolt, der volkstümliche Landvogt von Greifensee, vollzog diese Verbindung von unbedingter Genauigkeit im Militärischen mit großen farbigen Landschaftseindrücken. In seiner Jugend hatte er französische Truppenübungen beobachtet, sein eigenes zürcherisches Scharfschützenkorps bis zur Vollkommenheit ausgebildet, dann nicht geruht, bis er Friedrichs des Großen Parade von Potsdam gesehen und ihm, dem größten Soldaten des Jahrhunderts, Auge in Auge gesehen hatte; den stärksten Einfluß auf seine Kunsttätigkeit aber übten die kriegerischen Ereignisse, die sich zwischen Österreichern, Franzosen und Russen bei Zürich 1799 abspielten. Landolt wohnte den Gefechten bei, hatte österreichische und russische Einquartierung und ritt selbst im Aufklärungsdienst zur Nacht von einer Patrouille zur andern. So glühen seine bunten Uniformen in dunkelm Wald oder vor tiefgrünem Gelände, beim Wachtfeuer und Mondschein oder beim aufgehenden oder sinkenden Tag. Die weltgeschichtlichen Ereignisse, die ihn und seine Heimat so tief berührten, setze er in tiefempfundene Naturschauspiele um, und die Beliebtheit, der sich seine Gouacheblätter erfreuten, spricht aus der großen Zahl guter Aquatintakopien. Auch Konrad Geßner malte mit Vorliebe Reiterscharmützel und Patrouillenritte in flottem farbigem Vortrag, aber ohne die feine Naturstimmung Landolts.

Wenn sich der Realismus von einer starken, eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit getragen darstellte, die zugleich auch vom geistigen Wert des Dargestellten durchdrungen war, so schien die Zukunft der deutschen Kunst gesichert. Auf dem Boden, den Chodowiecky in liebevoller Kleinarbeit langsam bereitete, erwuchs der Bildhauer Gottfried Schadow, und die dankbarste Aufgabe, die ihn erwarten konnte, lautete: Statuen für Friedrich den Großen, für den «alten Dessauer» und den «Ziethen aus dem Busch». Die geistige Tätigkeit in der körperlichen Ruhe, und diese nur als momentaner Übergang von einer Bewegung zur andern: schärfer konnte der Gegensatz zur früheren Kunst nicht umschrieben werden. Noch schien für die Statue Friedrichs des Großen in Stettin eine «königliche Haltung» und bezeichnende Attribute, die zugleich technische Bedeutung hatten, nötig: der König, in wallendem Mantel stützt den Kommandostab auf eine Bücherschicht. Und doch liegt in der Drehung des Kopfs und im Blick, in dem durchdringenden Beobachten, das ein Beherrschen bedeutet, der ganze alte Fritz. Daß Schadow den Dessauer und Ziethen (Originale jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin; Bronzekopien auf dem Wilhelmsplatz) in ihre Uniformen klei-

dete, ist nicht neu, aber daß diese Statuen auf jede äußere Aktion verzichten und ganz sich selbst sind, daß aber dafür in der äußeren Ruhe höchstes Leben sprüht, im scharfen Beobachten bei dem einen, im zielbewußten Nachdenken beim andern, das ist die größte Tat Schadows, und zum ungefälschten Lebensrealismus der Ziethenstatue schuf er noch die ganz malerischen, mehr angedeuteten als gemeißelten Schlachtenreliefs am Sockel. Schadow ist Antipode zum Zeitgenossen Canova, der nie zum völlig abgeklärten Ausgleich zwischen Barock, Rokoko und Antike kam und dem alles zum Realismus der Kriegerstatue fehlte. Nach seinen besten Leistungen lenkte Schadow in den Klassizismus ein; aber es ist nicht ihm, sondern Goethe zuzuschreiben, wenn er seinen Blücher in Rostock (1819) als antikisierende Barbarenstatue ausführte.

Den Angelpunkt der englischen Malerei im 18. Jahrhundert bildet das Porträt auf Grund der von Holbein eingeleiteten und durch van Dyk fortgesetzten Überlieferung; aber es sind jetzt lauter Einheimische, welche diese Kunst darstellen, also Maler, welche deren geistige Faktoren in sich selbst tragen. Das Bildnis des Offiziers oder Generals mit Landschaft, nicht in einer solchen, so lautet das Thema; denn so sehr auch das Naturgefühl die englische Geisteskultur bestimmen mochte, auf dem Bild wird repräsentiert und kein menschlich intimes Empfinden bekannt; und wenn Reynolds hinter verschiedenen Bildnissen von Feldherren Rauch- und Gewitterwolken aufsteigen läßt, so geschieht es wohl weniger um des Naturschauspiels als um der ruhmvollen Erinnerung willen. Freilich malt er in Lord Heathfield, dem Verteidiger von Gibraltar, einen knorrigen englischen Bürger, dessen Trinkerkopf für die Festungsschlüssel, die selbstgefällig gezeigt werden, vielleicht an eine profanere Erklärung denken lassen als beabsichtigt war. Durch eine rauhe ungeschliffene Schale führt Reynolds zu einem guten, gesunden Kern; Gainsborough, der Frauenmaler, wahrt seinen Offizieren den äußeren Chic und das äußerst gepflegte, aristokratische Aussehen. Thomas Lawrence schließlich, der an alle Fürstenhöfe Europas gerufen wurde und alle Berühmtheit anglisierte, setzt, bei aller Hochachtung vor dem geistigen Ausdruck der Persönlichkeit, die idealisierende Distinktion fort. Seine Art, die berühmten Männer darzustellen, bedarf selten vieler äußerer Dekoration. Unerläßlich ist die ansprechende, überaus vornehme Erscheinung, mit einer sich stets gleichbleibenden Schönheitsnote — und der gehörige Abstand vom Beschauer. Lawrence ist, ähnlich wie Raeburn (nur eine Note kühler) Maler- und Zeremonienmeister in einer Person. Während die deutsche Malerei von der Bildniskunst Louis XIV. lange noch die äußeren Allüren bewahrte, setzte die englische Kunst die

unendliche Selbsteinschätzung jenes Zeitalters fort, und zwar bis in die Zeit der natürlichen Haare, der knappen Uniformen und der ungesuchten Gebärden. Trotzdem Kaiser Franz I. in Reitstiefeln im Fauteuil sitzt, und der Herzog von Wellington die Arme kreuzt, sind sie beide jeder Zoll ein Fürst.

Schließlich steht an der Schwelle der beiden Jahrhunderte ein Künstler, der seine technische Schulung der Vergangenheit verdankt, von der Gegenwart die Themata mit Feuer und Schwert diktiert bekam, und über das kommende Jahrhundert hinausragend, wieder ebenso mächtig in unserer Gegenwart erscheint, dies aber nicht etwa allein wegen der Kriegsgreuel, denen er seine Radiernadel widmete, sondern wegen der erschütternd sicheren Verbindung von schreckenerregendem Inhalt und gewaltsamer Form. Nie ist Napoleon ein furchtbarerer Ankläger erstanden, als es der Spanier Francisco Goya war, und nie wurde die Unterwerfung eines stolzen Volkes fürchterlicher für alle Zeiten gebrandmarkt, als diejenige Spaniens (1808/9) in den 85 Blättern der «Desastros de la guerra». Fluch auf Fluch schreit aus dem in rasende Wut versetzten Patriotenherzen Goyas. Nur die bittersten Reuequalen über die anfangs freiwillig erfolgte Unterwerfung unter Murat konnten seine Satire so vollständig vergiften und den Künstler zu einem solchen Grade der Verbitterung treiben, daß er gierig das Entsetzlichste aufsuchte, um daraus seine Rachegedanken zu ziehen und diese mit unerbittlich klarer Technik in ein Grab- und Schandmal seines Volkes zu bannen. Wenn die Caprichos und Proverbios bei allem Ernst der lehrhaften Absicht noch mit groteskem Humor gesättigt sind, so kennt er in den Desastros nur noch messerscharf schneidende Ironie (in den Beischriften) und erschütternde Tragik. Was wollen jetzt noch Callots kleine Blättchen der Misères mit ihren üblichen Kriegsepisoden in der feinen Skizzierung gegen Goyas Verzweiflungsdramen bedeuten, die sich in größeren Figuren unmittelbar vor dem Beschauer enthüllen, wo alle Greuel, über die Callot rasch hinwegging, mit noch vielen anderen Schrecken zum alleinigen Bildthema erhoben werden, und wo eine auf starke Tongegensätze in Figuren und Hintergrund abzielende Technik, die aber auch über einen großen Reichtum von vermittelnden Tönen verfügt, den Beschauer in die furchtbare Situation hineinzwingt, vor Leichenhaufen, vor die zu Tode Gemarterten, Erschossenen, Gehängten und Verstümmelten, vor die «Betten des Todes», zum «Begraben und Schweigen». Goya redet mit großen Gestalten und einfacher, oft schreckhaft einheitlicher Szenerie. Kaum konnten wir dem Heldenmädchen von Saragoza, das, auf Leichen stehend, allein die Kanone abfeuert, zusammen mit dem Künstler ein bewunderndes «Wie tapfer»

nachrufen, so sehen wir Frauenraub und Vergewaltigung. Selbst die Bestattung der Toten, die Pflege der Kranken, die Bergung der Alten und Schwachen, sie lassen nur gräßliches Elend von verkommenen Krüppeln und in Hungerqualen schreienden Kindern sehen und sind dem dumpfen Fatalismus gewidmet, der Erbarmen in Roheit verwandelt.

Goya schrieb keinen Kriegsroman mit folgerichtiger Abwicklung der Ereignisse, sondern er dichtete mitten ins Verzweiflungsgeschrei einen «Untergang im Krieg», Strophen, von denen jede eine Tragödie bedeutet.



Vom Kriegsrealismus und dem historischen Idealismus zur Kriegsphilosophie.

Die Richtung, welche die deutsche und die französische Kunst mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts eingeschlagen hatten, veranlaßten Goethe, in die Einleitung zu den Propyläen die folgenden, gleichsam programmatischen Worte zu setzen: «Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff; und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen Guten das Beste auszuwählen und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt, so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltener, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände als in die Tiefe seines eigenen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas Geistig-organisches hervorzubringen und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint.» Und wie wenige Künstler und Kunstwerke seiner und der folgenden Zeit werden vor Goethes Richterstuhl Gnade finden, wenn er weiterhin das Edikt verkündet: «Der echte, gesetzgebende Künstler strebt nach Kunstwahrheit, der gesetzlose, der einem blinden Trieb folgt, nach Naturwirklichkeit; durch jenen wird die Kunst zum höchsten Gipfel, durch diesen auf die niedrigste Stufe gebracht.» Diese überaus scharf umrissenen Gegensätze scheinen prophetisch den Dualismus zu verkünden, der fast das ganze 19. Jahrhundert durchzieht und realistisches und ideales Schlachtenbild immer weiter auseinander drängt, trotzdem die realistische Historienmalerei zu bestimmter Zeit beide Gegensätze zu vereinigen schien. Es fehlte vor allem der einheitliche Stilwille der alten Kunst, der sich das Thema souverän unterworfen hatte, sei es zuerst in Form der archaischen Koordination, sei es mittels der künstlerisch reiferen Subordination. Nur die Festigkeit dieses barocken Stilwillens hatte ja die Gegensätze zu verschmelzen, das militärwissenschaftliche Schlachtenbild in seinen besten Leistungen an das ideale zu binden gewußt,

ohne aber seiner Zuverlässigkeit für das Wesentliche Abbruch zu tun. Das 19. Jahrhundert sieht, im militärwissenschaftlichen Schlachtenbild, sein Ideal in der unbedingten, formelfreien Natürlichkeit in der Schilderung der Vorgänge. Diese Forderung war nun fast während eines ganzen Jahrhunderts gestellt, das an kriegerischen Ereignissen in Europa mindestens ebenso viel wie die vorigen Jahrhunderte, dazu aber noch die Kämpfe auf anderen Erdteilen bot, das infolgedessen erhöhte illustrative Bedürfnisse empfand und sie durch neue Techniken und neue Verbreitungsmittel gedeckt sah, dessen Kriegführung schließlich eine vollkommen andere, dazu räumlich und nummerisch viel ausgedehntere Darstellung verlangte. Im 17. Jahrhundert ließ sich auch eine sehr ausgedehnte Operation wie z. B. die Belagerung von Breda, auf einem einzigen Kupferstich oder einer Radierung, unter Voraussetzung starker Verkleinerung und eines bestimmten Schematismus, zusammenfassend darstellen. Im 19. Jahrhundert vermochte, angesichts der Forderung unbedingter Natürlichkeit aller Einzelheiten, ein Panorama kaum zu genügen; je riesiger die Leinwandfläche mit ihrer Schlacht war, desto natürlicher mußte das Kunstwerk erscheinen. Nicht nur das historische Ereignis der Schlacht, sondern ihr ganzer Verlauf mit genauer Beobachtung der räumlichen Entfernung und allen Eigentümlichkeiten des Geländes, war der Malerei als Aufgabe bestimmt. Der Beschauer sollte also die Stelle einer sachverständigen Militärperson einnehmen, ohne daß er die Kenntnis der Einzelvorgänge besaß; er sollte logischerweise mit dem ausführlichen Schlachtenbericht in der Hand vor die zeitgenössischen Schlachtengemälde treten und aus dem gewissenhaften Vergleich von Bild und Text die dargestellten Episoden eruieren, wenn nicht ohnehin eine fachgemäße Erklärung beigegeben war. So erschien schließlich das Verständnis eines vollendeten, allen militärischen Ansprüchen genügendes Schlachtengemälde auf ganz außerkünstlerische Voraussetzungen, d. h. auf die Kenntnis einer Summe von Vorgängen abgestellt, die vollständig überhaupt nicht und in ihrem ursächlichen Zusammenhang nur ungenügend dargestellt werden konnten. Keines dieser Bilder sprach durch sich selbst, sondern sie waren Illustrationen zu den Kriegsbulletins, die sich doch nur durch Pläne erschöpfend erläutern ließen.

Aber kam es wirklich konsequent zu dieser unkünstlerischen Panoramenmalerei, und hatte es bei diesem trostlosen Zwitterleben zwischen Bild und fachmännischer Erläuterung sein Bewenden? Goethe fährt in der «Einleitung in die Propyläen» fort: «Wohl dem Künstler, der sich bei Unternehmung des Werks nicht vergreift, der das Kunstgemäße zu wählen der vielmehr dasselbe zu bestimmen versteht!»

Die Kriegstechnik hatte sich, wie schon gesagt wurde, so kompliziert, daß die Auswahl entscheidender Episoden im Interesse der illustrativen Klarheit geboten schien, und in der Isolierung solcher entscheidender Episoden und ihrer bildmäßigen Abrundung darf das 19. Jahrhundert einen Vorzug gegenüber früheren Zeiten beanspruchen; der Realismus vermag hier die für die Kenntlichmachung des Vorgangs nötige Individualisierung zu vollziehen, während der Stilwille des 17. Jahrhunderts auf das Einzelne verallgemeinernd gewirkt hat. Die Kompliziertheit der Kriegstechnik und die Komplizierung des menschlichen Sehens, welche den großen Schlachtenbildern so hinderlich gewesen waren, sie verursachten die außerordentliche, unabsehbare Mannigfaltigkeit der Episodenbilder, die von den «Kriegsmaschinen» zu den militärischen Genrebildern heiteren oder tragischen Inhalts überleiten. Auch hier hatte es jedoch mit dem ganz nüchternen, gleichsam unmittelbar nach der Wirklichkeit porträtierten Ereignis nicht sein Bewenden, sondern, abgesehen von der Beherrschung der Zeichnung traten die schon seit zwei Jahrhunderten wirksamen Mittel der Bildgestaltung: Komposition, Farbe und Ton, in ihr Recht, wobei sich natürlich jeder Gegenstand über seine «Naturtreue» ausweisen mußte. Da erscheinen wieder Hügel und Bäume, Menschen, Tiere und Kriegsgegenstände im Vordergrund, aber nicht als Kulisse isoliert, sondern wie es schon das ausgehende 18. Jahrhundert versucht hatte, in unmittelbarem räumlichem Zusammenhang mit dem Übrigen. Ja, es kam nicht selten vor, daß entweder das eigentliche Thema, die Schlacht, hinter den Nebenepisoden, dem Feldherrenhügel, den neu anrückenden Truppen, den aufgestellten Geschützen, dem Transport der Gefangenen und Verwundeten, zurücktrat (G. Bleibtreu, Schlacht von Königgrätz), oder daß das Bild in erster Linie als fein abgestimmte Landschaft mit kriegerischer Staffage gewertet wurde. (Wilhelm von Kobell, Belagerung von Kosel; Gefecht bei Bar-le-Duc.) Der Feldherrenhügel erklärt sich aus der neuzeitlichen Kriegstechnik, welche nicht mehr gestattet, daß der oberste Heerführer persönlich in den Kampf eingreift, sondern ihn nur leiten und beobachten läßt. Dieser Hügel hebt die wichtigsten, natürlich genau porträtierten Persönlichkeiten heraus, er gliedert, hauptsächlich auf Bildern, welche für dekorative Wirkung bestimmt sind, die Fläche geschickt (G. Bleibtreu, Schlacht von Leipzig, Berliner Zeughaus), gibt aber auch vielfach Veranlassung zu ausgeprägt bühnenmäßiger Anordnung der Figuren (Gérard, Begegnung der Feldherren nach der Schlacht von Austerlitz).

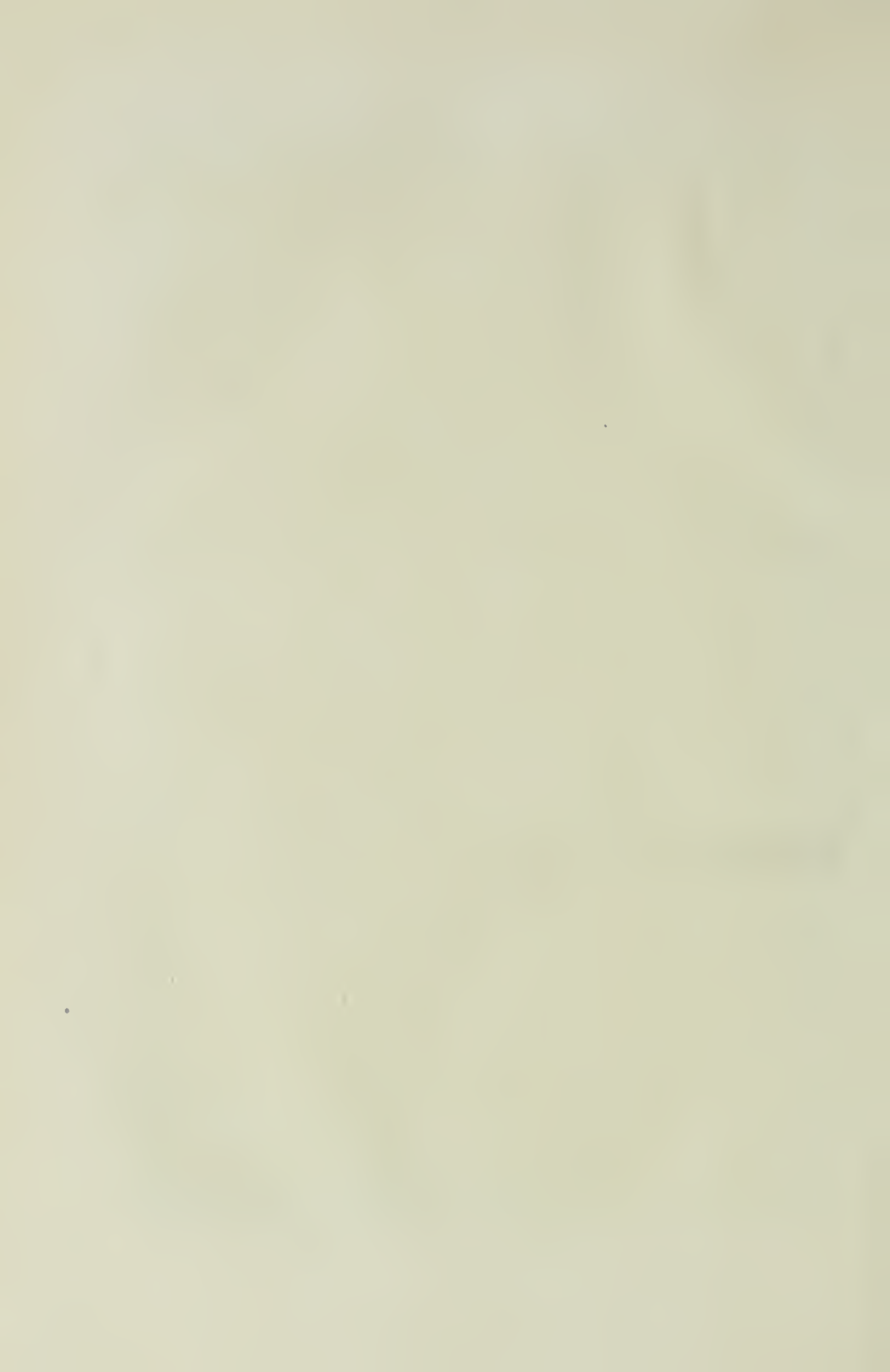
In ihren lithographierten «Erinnerungen an die Feldzüge der österreichischen Armee in Italien in den Jahren 1848—49» (München 1851),

haben die Brüder Adam auf einem «unermeßlichen Feld tatsächlicher Erscheinungen Ähren gesammelt, um daraus eine volle Garbe zu binden». So sollen diese Bilder nichts anderes als ein bildlicher Kommentar zu den Kriegsbulletins sein, und trotzdem das Werk dem Feldherrn Radetzky gewidmet ist, verschmäht es, aus pflichtgemäßer Beschränkung auf die Tatsachen, alle barocke und napoleonische Verherrlichung des Siegers. In der bildmäßigen Ausgestaltung der mannigfaltigsten Episoden in Szenerie, Anordnung und Beleuchtung vermögen diese Lithographien nicht allein das militärische, sondern auch das rein aesthetische Interesse zu befriedigen. Auf einen Straßenkampf in Mailand folgt die Verteidigung des Friedhofs von Sta Lucia, und auf diesen die Erstürmung der Villa Rotonda bei Vicenza. Den befreienden Humor des Auszugs der wunderlichen «Freiwilligen» aus Vicenza schlägt der blutige Ernst des Sturmes auf Sommacampagna nieder. Zum einsamen Vorposten in der mondbeschienenen Lagune geben die Künstler die zwischen den antiken Statuen der Villa Picozzi lagernden Kroaten als wirksamen Gegensatz. Bei der Schlacht von Custozza wird die durch die Operationen gestörte Bildeinheit durch die kriegerische Staffage im Vordergrund gerettet. Und im Gegensatz zu den künstlerisch noch naiven Schlachtenzeichnern vom Anfang des Jahrhunderts (Lorenz Rugendas), welche das Bild durch bewegte und streng geschlossene Truppenkörper zerrissen, gestalten die bewußt komponierenden Meister die Massen des Vordergrundes tunlichst gelockert und bewegt, während die schon durch die Entfernung geschlossen und unbeweglich erscheinenden Truppen im Hintergrund diesen nur noch farbig beleben ohne die Bildeinheit zu zerstören. Nur in langem und hartem Kampf hatte der Schlachtenstil des 17. Jahrhunderts überwunden und ein anderes Ideal an seine Stelle gesetzt werden können.

Die bildende Kunst erhielt im 19. Jahrhundert anscheinend mehr Anregungen denn je zuvor; aber das so enorm reiche künstlerische Sehen zerstörte die Einheit des Wollens; Inhalt und Form flüchteten von einem Ideal zum anderen. Sie klammerten sich schon seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts an das klassische Altertum an, um das Wissensgebiet zu bereichern, durch den Inhalt moralisch zu wirken, und sich an der Form zu veredeln. Sie suchten sich an der mittelalterlichen Kaiser- und Ritterherrlichkeit zu begeistern oder versenkten sich in die neuen Farbenwunder anderer Erdteile. Sie faßten die Renaissance, gleichviel welches Landes, als den unbedingten geschichtlichen Realismus auf und bereicherten sich an den Licht- und Farbenspielen des Barocks. Linie und Farbe, Vergangenheit und Gegenwart, Poesie und Wirklichkeit wechselten wiederholt in



Adam, Sturm des 2. Wiener Freiwilligen Bataillons auf die Cascina Visconti in der Schlacht von Novara den 23. März 1849.



der Vorherrschaft. Alte Stoffe in eine den alten Stilen nachgeahmten oder nachempfundenen, aber z. T. auch in neue Form gekleidet, und daneben die ungeheure Fülle zeitgenössischer Themata in realistischer Gestalt, sei es in Linie oder Farbe, in diesem Wirrsal paralleler, divergierender und sich kreuzender Linien bewegt sich die Kunst bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts hinein, bis sie sich energisch vom gedanklichen Inhalt und den historischen Stilen löste und zunächst die Farbe nicht nur als das vornehmste Dekorationsmittel der Gedankenmalerei wertete, sondern als Tonwert in Luft und Licht zur einzig richtigen Interpretin der realen Wirklichkeit erhob. Daran hatte jedoch höchstens das kriegerische Genrebild und nur in ganz vereinzelten Fällen die Kriegsepisode Anteil. Um nun eine monumentale, nach eigenen Gesetzen geschaffene Historienmalerei mit kriegerischem Inhalt ins Leben zu rufen, bedurfte es ganz neuer stilistischer Grundlagen, nämlich einer linearen und zugleich farbigen Komposition. Diese gründete sich einmal auf die Stilisierung der vom Impressionismus gefundenen Farbenwerte zu bewußten koloristischen Harmonien und zweitens auf die Wiederanerkennung des in Frankreich immer wieder so mächtigen, den Klassizismus dieses Landes mitbedingenden Linearstils, und diese neugeschaffenen Darstellungsmittel waren viel einfacher als bei Poussin, viel wuchtiger als bei Ingres und selbst bei Puvis de Chavannes, und dazu viel farbiger als bei allen zusammen. Aus den genannten Elementen baut Eugène Zak seinen «Verwundeten Krieger». Sie errungen zu haben, ist das Verdienst des ausgehenden 19. Jahrhunderts; sie weiter auszubauen wird die nächste Aufgabe des 20. sein.

Frankreich.

Der inhaltliche und formale Klassizismus Jacques Louis Davids war aus revolutionären Gesinnungen hervorgegangen und bedeutet formal den Mantel für die zum Ideal erhobene republikanische Bürgertugend und Vaterlandsliebe, die an hervorragenden Beispielen aus dem Altertum dem dekadenten Zeitalter in den pathetischen Alexandrinern des «ancien régime» gepredigt sein wollte. Der scharfe Linien- und Reliefstil seines «Horatierschwurs» (1784) war die entschiedenste Absage an die künstlerischen Ideale der Vergangenheit und die diktatorische Verkündigung einer neuen Epoche. Trotzdem enthob ihn der Hofdienst bei Napoleon nicht der großen Gebärde, des wallenden Mantels, des sich bäumenden Pferdes, der überragenden Größe im Bild, das heißt also all der längst bekannten Ausdrucksmittel repräsentativer Ruhmeskunst. Für die Unbestechlichkeit und überzeugende Wahrhaftigkeit von Davids Porträtkunst war anderseits Napoleon selbst mit

seiner zwingenden und eindrücklichen Persönlichkeit die beste Gewähr. Diese Verbindung von unbedingter Wahrheit und unvermeidlichem Pathos setzte nach David Jean Antoine Gros fort, der für Heldengebärden und Heldentaten die zeitgenössischen Ereignisse zu Kronzeugen aufrufen konnte, ihnen dafür aber auch die Bühne der Weltgeschichte errichten mußte. Im Heere Napoleons geschult, war er im Geiste des Weltbezwingers erzogen und kannte ihn nur als Abgott der Soldaten. Aus innerster Überzeugung und noch nicht aus höfischer Schmeichelei malte er den jugendlichen Kriegsgott vom Anfang des 19. Jahrhunderts auf der Brücke von Arcole, welchen die im herrlichen Charakterkopf ausgeprägte Energie der weltgeschichtlichen Mission antreibt. Während die Wirkung der «Schlacht von Aboukir» durch wilde, unmotivierte Gebärden verdorben wurde, spricht aus der «Ansprache vor den Pyramiden», namentlich aber aus der «Schlacht von Eylau» ein großer, ordnender Geist, der das Maßgebende, d. h. den Helden mit der imperatorischen, ja demiurgischen Gebärde, heraushob, die seinem persönlichen Einfluß unterworfene Umgebung ihm sorgfältig unterordnete, die Bühne geschickt gliederte und, ähnlich wie im «Besuch bei den Pestkranken auf Jaffa», die Landschaft mit den den Vorgang erläuternden Einzelmotiven zur Bildstimmung heranzog.

Aber gerade gegen diese Feierlichkeit wurde bald Sturm gelaufen; eine neue Richtung verlangte viel stärkere Ausdrucksmittel für das Seelische. Das ungezügelte gallische Temperament, um dessentwillen Puget zur Zeit des Hofstils nicht anerkannt worden war, zündete als Losungswort der Romantik. Neben der politischen entfesselte sich auch eine literarische und künstlerische Revolution um das Ideal unbedingter persönlicher Freiheit und sich austobender Phantasie. So kam Géricault, der Pionier dieser Romantik, von seinem Lieblingsthema, den Pferden, zu den berittenen Kriegern, und im Dahinrasen, im schnellen Sichumwenden, im Aufblitzen der Lichter, in einer der großen französischen Kunst bis anhin noch unbekannten Raschheit des Geschehens, aber auch im seelischen und körperlichen Leiden des lebensgroßen verwundeten Kürassiers, der mit Aufbietung aller Willenskraft sein noch kampflustiges Pferd aus der Schlacht führt, darin erblickte man die vollendete Verherrlichung des vaterländischen Heldentums. Nur flackernde Beleuchtung, helle Wolken vor gewitterdunkelm Grund, orientalische Stoffe, Pelzwerke und schimmernde Waffen erschienen als künstlerische Wahrheit und verlangten, von Bühnenkomposition und traditioneller Heldengebärde abzusehen.

Eugène Delacroix aber warf alle menschliche Leidenschaft in wilde, «rasende» Farben; nur um der Leidenschaft willen suchte er seine Stoffe

in alter und zeitgenössischer Geschichte und als echter Romantiker bei Dante und Shakespeare, dem «sauvage ivre», und Alles glüht in einem an Rubens erinnernden Fortissimo, das der Künstler in Afrika durch neue Erkenntnisse bereichert und vertieft hatte. Alle herkömmliche Ordnung, selbst der übliche Bildzusammenhang, scheint im Gemetzel von Chios (1824) massakriert, und nur die Farben halten die einzelnen Gruppen mit ihren Gestalten des Elends, Jammers, stumpfen Fatalismus und der wilden Mordgier zusammen. Nur Delacroix traf im Barrikadenbild (1831) die unerbittliche Energie einer Revolution; die Allegorie ist zum Ausdruck nicht eines herkömmlichen Begriffs, sondern einer treibenden sozialen Kraft geworden, die wild und üppig, grausam zugleich und von herbem Reiz die Empörung mit sich reißt, über Barrikadentrümmer und Leichen hinweg, die Jeanne d'Arc des 19. Jahrhunderts und des 3. Standes, die Mörderin im Großen. Blutige, leidenschaftliche Stoffe entreißt der Künstler der Sage, dem Orient, dem Tierreich. Wildheit aus Blutgier oder Sinnlichkeit, Mord aus Rache oder Gewohnheit, unbändige Kraft, kriegerische Herrlichkeit in imposantester Entfaltung, und gebrochenes Heldentum, Kampf der Seelen und der Leiber, Kampf im Einzelnen und im Großen, das ist die Welt des temperamentvollsten Romantikers, den Frankreich damals besaß. Im Kampf zwischen orientalischen Reitern steht er an hinreißender Wucht neben Rubens. In seiner «Schlacht von Taillebourg» (Museum von Versailles) füllte er fast die ganze Bildfläche mit kämpfenden Männern und Pferden, und doch bedeutet das Gemälde nur einen Ausschnitt. Hier feiert der Realismus des 19. Jahrhunderts in der historischen Treue der Ausrüstung und im scheinbar Zufälligen des Bildausschnitts wie in der von aller Stilkonvention freien Auffassung des Einzelnen, in der «Schlacht von Nancy» dagegen in der sachkundigen Aufstellung der einzelnen Heeresabteilungen auf dem weiten Gelände, seine Triumphe; im letztgenannten Bild schwelgt der Maler im Glühen der farbigen Gruppen vor der winterlich öden Schneelandschaft. Wie die Kriegsfurie fegt Attila über das zerstampfte Italien hin (Deckenfresko in der Bibliothek des Palais Bourbon in Paris), und die Kreuzfahrer, hoch ob der sonnenglänzenden Stadt Konstantinopel, aufragend mit ihren Lanzen neben den Säulen der Tempel, sie glühen in der Farbenpracht von vereintem christlichem Mittelalter und Orient.

Das Ruhmesbedürfnis Frankreichs war auch in der Neuzeit nicht geringer als vor der Revolution, nur daß man auf gelehrte Allegorien und den Olymp als Spiegel der Herrschergröße verzichtete und an deren Stelle die realen Kenntnisse historischer Tatsachen setzte, die aber, in bestimmter Auswahl getroffen, zusammen doch ein Heldenepos Frankreichs ergaben.

Darum befahl Louis Philippe die Ausmalung eines Teils vom Schloß Versailles zur geschichtlichen Ruhmeshalle seines Landes. Seit dem Ausbau durch Ludwig XIV. blieb dieses Schloß also die monumentale Ruhmeschronik aller großen Zeitalter Frankreichs; es bietet die Geschichte dieses Landes in Bildern. Damals füllten sich große Säle vorwiegend mit Schlachtengemälden die sich aber höchstens durch das Größenverhältnis zwischen Figuren und Landschaft, den höheren oder geringeren Grad des Pathos, die Bedeutung der Farbe und die Qualität der Komposition voneinander unterscheiden, und, zusammengenommen, die «monumentale» Historienmalerei in allen damals möglichen Spielarten, d. h. mit ihrem allgemeinen Charakter und geringen Grad künstlerischer Individualität vorführen. Als historisch gewordene Namen mögen Delaroche, Johannet, Ary Scheffer, Schneß, Gallait, Larivière, Blondel, Signol, Steuben, Gérard, Bouchot und Philippoteaux genannt sein. Nur einer überragt sie an Vielseitigkeit und Produktivität: Horace Vernet, der französische Schlachtenmaler par excellence. Seine Werke, ungeheuer an Zahl und oft auch an Umfang, zieren die «historische» wie die zeitgenössische Galerie und umfassen die ganze Empfindundsskala vom hohlen Theaterpathos bis zum strengen, gänzlich poesielosen Naturalismus, von der weitläufigsten Kriegsberichterstattung und der würdigen militärischen Zeremonie bis zum soldatischen Genrebild mit komischer oder auch sentimentaler Note. Mit seinen kleinen militärischen Aperçus erwarb er sich die Freundschaft der Pioupious; mit der Riesenleinwand der «Einnahme des Lagers des Abd-el-Kader», oder den drei Gemälden, welche der Eroberung von Constantine gewidmet sind, glaubte er sich als Künstler wie als militärisches Genie die Unsterblichkeit gesichert zu haben. Man sagte scherzhaft, er habe zu Pferde seine «Riesenschlachten» gemalt, und sein Atelier, mit kriegerichen Emblemen behängt, war militärisches Unterhaltungslokal. Mit Vernet malten Doré, Protais, Yvon und Pils Episoden aus dem italienischen und dem Krimkrieg, denen auch Bellangé und Protais ihre Tätigkeit widmeten, beide freilich mit vorwiegend sentimentaler Note.

Mit seiner Verbannung und seinem Tod war aber Napoleons Ruhm keineswegs erloschen, im Gegenteil hat ihn die Nachwelt weit mehr verherrlicht und gefeiert als die Mitwelt; der tragische Tod des Weltbezwingers bewegte die Gemüter und erregte die Phantasie. Die Literatur und Journalistik als das Sprachrohr der Opposition gegen die Bourbonen, nährte auch die imperialistischen Regungen, und nicht lange dauerte es, bis die Kunst, welche in Lithographien die Waffentaten der französischen Armee verbreitete, auch den Schmerz um die verschwundene Größe des Landes



Raffet, «Il grognaient, mais ils suivaient toujours.»



wachriefen und den Wunsch nach neuen Taten entzündeten. Da schwand das Bild des korsischen Despoten, der Frankreichs Blut geopfert hatte, und die Idealgestalt des liberalen, friedliebenden Herrschers, der nur gezwungen und nur im Interesse seines Landes Kriege geführt hatte, stieg anklagend gegen die reaktionäre Herrscherschaft der Bourbonen auf, und Liberalismus und Bonapartismus vereint haben sie vertrieben. Wie Victor Hugo und Béranger die Fackel bonapartistischer Begeisterung vorantrugen, so vergaßen auch die Künstler rasch die Taten der alten französischen Könige und dichteten ihre Napoleon-Epopöen. Möglich, daß dieser Kultus so rasch die Errichtung des zweiten Kaiserreichs ermöglichte; solange dann Napoleon III. an politische und kriegerische Erfolge glauben durfte, ließ er gleichzeitig sich und seinen Oheim verherrlichen, hauptsächlich durch Horace Vernet. Ergreifend schildert Charlet die Verzweiflung der russischen Einöde und das Ende von Napoleons Herrlichkeit am Abend von Waterloo, schlicht, ansprechend und ohne Bellangés Rührnote sind seine bekannten Soldatenbilder. Raffet aber verdient mit seinen Lithographien wie kein anderer Künstler den Ruhm, der Sänger der großen Armee und der vielseitigste Darsteller der Person Napoleons zu sein. Nicht zu Kriegsszenen als historische Begebenheiten, sondern zu ergreifenden, fast übermenschlichen Stimmungsbildern wob er sein samtenes, an Rembrandts Radierungen erinnerndes Helldunkel, das in einzelnen Weltgeschichtsstrophen den Kaiser bald als ehernes, unausweichliches Schicksal, bald als finsteren Dämon oder als nächtliches Gespenst erscheinen läßt. Raffet verherrlicht nicht durch große pathetische Figuren, wie es Napoleons Hofmaler getan hatten, sondern das Grauen vor dem Dämonischen oder die Schauer der auf Erden wandelnden Schicksalsmacht, das kosmische, die Außen- und Innenwelt in Erregung bringende Erreignis, das an diese Persönlichkeit geknüpft ist, und ihre, den irdischen Schranken enthobene ins Visionäre gesteigerte Erscheinung; um diesen Pol dreht sich Raffets Kunst, und der Künstler ist in seiner Art vollendet und vereinzelt wie Daumier auf dem der politischen Satire. (Lithographien im Charivari; Album du siège.)

Meissonier blieb im Ganzen ein nüchterner Prosaist, aber auch ein subtiler Feinmaler, der mit unendlicher Geduld und unübertrefflicher Genauigkeit Pferde und Uniformen wiedergab; doch darf nicht übersehen werden, daß seine Bildnisse Napoleons alle eine gewisse poetische Stimmung atmen, weil es dem Maler darum zu tun war, den Helden auch als Menschen darzustellen. Freilich blieb ihm jede Ausdruckskraft im Großen versagt, und seine Bilder auf die großen Schicksalsjahre bedeuten für unsere Empfindung nicht mehr als militärische Episodenbilder. Im Realismus der

kotigen Landstraße und in der finsteren Miene des Kaisers und seiner Generale sieht Meissonier das Wesentliche von «1814», und das Jahr 1807 erschöpft sich für ihn in einer Kavallerieparade. Mochte dann die Phantasie der Literaten das Weitere ergänzen und der Politiker die Gemälde als Erinnerung an große Zeiten verherrlichen. Als Militärbilder mit aller wünschbaren Genauigkeit und einem bestimmten Grade seelischen Ausdrucks sowie als Darstellungen der ruhmreichen und kritischen Jahre bilden sie den typischen Schmuck französischer Offizierswohnungen. Höher als Meissonier möchte unsere Zeit Régamey mit seinen temperamentvollen Soldatenskizzen, ferner Aimé Morot und de Neuville mit ihren überzeugenden, bildmäßig konzentrierten und malerisch ausdrucksvollen Gefechtsszenen werten. Dupray verherrlicht die Verteidigung von Paris. Detaille bringt als einzige persönliche Note in seine phantasielos korrekten Militärbilder die Verbitterung wegen der Folgen des Krieges 1870/71, eine Note, die sich seither im Salon immer wieder geltend machte und nebst Erinnerungen an die toten Generale und nebst dem Zurückgreifen auf die Revolutionskriege der offiziellen, vom Wechsel künstlerischer Weltanschauungen unberührten französischen Malerei das Gepräge gab. Als Maler militärischer Bildnisse sind Ingres und Flandrin mit ihrer treffenden Charakteristik im kühlen korrekten Realismus und Regnault mit seiner an Gericault erinnernden zwingenden Lebhaftigkeit zu nennen.

Keinerlei Interesse wandte anscheinend der französische Impressionismus, dessen Absichten und Wesen hier nicht erörtert zu werden brauchen, dem Kriegsthema zu, weil er sich an unendlich viel näher liegenden Dingen erproben konnte. Manets groß und klar aufgebauter «Pfeifer» ist vielleicht nicht einmal das lehrreichste Beispiel für diese Kunst, und die «Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko» setzt durch ihre kompositionellen Mängel und die Nüchternheit der Erzählung nur die malerischen Vorzüge von Goyas Erschießung von Rebellen (1808) in umso höheres Licht. Aber zu den besten Leistungen des Jahrhunderts gehören Manets Lithographien mit einer an Daumier erinnernden Kraft des Ausdrucks.

Nach der Kälte des Klassizismus sollte wieder die andere Seite des gallischen Geistes, das Temperament, die Skulptur durchlodern, und dies geschah jedenfalls in unübertrefflicher Weise in Rudes «Départ» am Arc de Triomphe in Paris, einem Relief, das immer wieder und mit Recht die in Stein komponierte Marseillaise genannt wird, und alle die vielen Statuen von Generalen und der Jeanne d'Arc, die «oeuvres patriotiques», welche Pierre-Jean David d'Angers als Heil der Zeit proklamierte und die seitdem die Städte Frankreichs bevölkern, sie protestieren in Haltung

und Kostüm gegen einen dekadenten Klassizismus, und möchten, zusammen betrachtet, die Verse des französischen National- und Kriegshymnus darstellen (Statue des Marschalls Ney in Paris, von Rude).

Deutschland, Österreich und die Schweiz.

Was der nordische Klassizismus an Ruhe des Ausdrucks und Reinheit der Form erreichen konnte war in Thorwaldsen erfüllt; die leisen Anklänge an das Rokoko bewahrten aber seiner Kunst immer noch ein persönliches Eigenleben, das vielleicht in einer bedingungslosen Anlehnung an ein antikes Ideal erstarrt wäre. Aus naheliegenden Gründen konnte während der Befreiungskriege kein Kunstwerk entstehen, das Träger der ungeheuren Begeisterung gewesen wäre, keines, das Kleists Hermannsschlacht oder Körners Lyrik entspräche; die große, schwergeprüfte aber hoffnungsvolle Volksseele sprach auf stille, innige Weise in Caspar David Friedrichs Landschaften; deren kleine kriegerische Staffage glimmt nur wie scheu gehütete Hoffnungsfünkchen. Aber nach vollbrachter Befreiung des Landes durfte Rauch, der Schüler Schadows, die Befreiung auch der Kunst aus den Fesseln der Überlieferung wagen und in den Statuen der großen preußischen Generale Blücher, Bülow und Scharnhorst den Charakter endgültig zum Siege bringen und die Antike allmählich zur Übernahme der dienenden Rolle der Dekoration bewegen. Schon in den Büsten Kleists von Nollendorf (1819) und Scharnhorsts (1818), die jeder militärischer Abzeichen entbehren, schuf er herrliche Charakterköpfe, und bei den Statuen Bülows und Scharnhorsts neben der Wache in Berlin wurden antike Standmotive zur Charakterisierung von Tatbereitschaft und Erwägung verwendet. Stürmische Begeisterung reißt den «Blücher» in Breslau vorwärts; angriffsbereit, in einer bisher ungewohnten Bewegung, steht der Berliner-Blücher (1819—26) auf der Lafette. Die Toga dieser Feldherren ist hier kein verallgemeinernder herkömmlicher Bestandteil der plastischen Erscheinung mehr, sondern sie wird so gelegt, wie der Betreffende seinen Mantel zu tragen pflegte. Rauchs Schüler, Friedrich Drake, lenkte in den Gruppen des Heldenlebens auf der Berliner Schloßbrücke wieder in einen rigorosen Klassizismus ein. Klenze faßte den germanisch-romantischen Walhallagedanken in streng klassische Formen; aber Rauch vertiefte den schon zum festen, uninteressanten Symbol gewordenen antiken Siegesbegriff in seinen Viktorien durch fein empfundene Abwandlungen. In die Siegesdenkmäler teilten sich Altertum und Mittelalter. Derselbe Schinkel, der in der Berliner Hauptwache die antike Tempelfront so schön zur Geltung gebracht hatte, plante als religiöses Siegeszeichen für die Freiheitskriege eine riesige go-

tische Kirche, ein Gedanke, der freilich nur in Form der gotischen aus Eisen gegossenen Pyramide mit 12 Engelstatuen auf dem Kreuzberg zu Berlin zur Ausführung kam. Gärtner dagegen errichtete in München nach dem Vorbild spätantiker Triumphbögen das Siegestor mit der Löwenquadriga, und zwar nicht nur als Schmuck der neuen Hauptstraße, sondern der Absicht König Ludwigs I. entsprechend, zur Feier des Sieges der deutschen Waffen über Napoleon. Seine Feldherrenhalle, als Gegenstück zum Siegestor, hat freilich mehr dekorativen Wert; aber es war doch bezeichnend, daß die Architektur schon präsumptiv in den Dienst des persönlichen Kriegsruhms gestellt wurde. Bayern vermochte sie freilich nicht mit Statuen von Feldherren auszufüllen; allein nur in München und nur in Ludwig I. konnte ein solch großzügiger Gedanke entstehen und zur Ausführung gelangen. Dieser Monarch besaß allein unter allen deutschen Herrschern diese geniale Phantastik, in welcher die ganze Romantik in ihrer Vielseitigkeit und ihren Wandlungen lebendig war, dazu aber auch die Energie zu praktischer Ausführung und die weltgewandte Sach- und Menschenkenntnis, um immer das Nötige zur Pflege der Bildung durchzuführen und seine Hauptstadt zur ersten Bildungsstätte Deutschlands zu erheben. Daß er die Kunst so energisch zur nationalen Sache machte, wurde ihm von der Neuzeit verübelt; richtiger und gerechter dürfte das Urteil dahin lauten, daß er der zerfahrenen Kunst einen großen Mittelpunkt und ein weites Tätigkeitsfeld gab und zur Verwirklichung seiner Ideen die besten Kräfte heranzog; er forderte nicht höfische, sondern nationale, geistig bildende Kunst.

Die Romantik, von der Literatur geleitet und bestimmt, bemächtigte sich aller künstlerischen Themata, um mittelst Religion, Sage, Geschichte und Landschaft eine geistige Universalbildung darzustellen, die zugleich als Philosophie alle Wissensgebiete umfassen, sich als Mystik in Alles vertiefen, als Literatur und Geschichte die Menschen belehren und als Idealismus sie erheben sollte. Gerade durch diese Gedankenkunst unterschied sich damals Deutschland am stärksten von Frankreich; hier das Temperament mit expansiver Wirkung und die Gefühlsimpulse, mit welchen Altes und Neues mit zwingender, alles mitreißender Überredungsgabe allen Gebildeten mitgeteilt wurde; dort das Suchen und Konstruieren und das Erfassen des Menschen nicht in seiner Autonomie, sondern im Zusammenhang des Weltganzen. Wie bezeichnend, daß in Deutschland ein historischer Stil den andern ablöste, ja daß beide um ihres lehrhaften Inhalts willen ruhig nebeneinander bestanden, während sich in Frankreich die Propheten der Farbe und die Anhänger der Linie befehdeten! Wie wenige Gebiete der Kunst wurden damals in Deutschland um ihrer selbst willen gepflegt!

Nicht für politische Propaganda, sondern zur literarischen und moralischen Erziehung versenkte sich Carstens in die Stoffe des klassischen Altertums, und nicht in rednerischem Pathos wie Genelli, sondern nur in schwerblütigen Linien und Formen trug er sein künstlerisches Ideal vor. John Flaxman, der Führer der hellenisierenden Richtung in England, hatte die klassischen Sagen mit geistloser Anlehnung an griechische Reliefs und Vasen in gesuchter Einfachheit aber ungewollter Leere illustriert. Ihm gegenüber zeigen die Kompositionen Genellis selbständige Versenkung in das Seelische eines Vorgangs, und zum Ausdruck des Pathetischen half ihm seine Kenntnis der Spätantike. Aber mehr noch sollte das gleichzeitig wissenschaftlich erforschte deutsche Altertum mit seinen Herrschern und Sagenhelden den Ausgangspunkt für große und herrliche Gedankenreihen ergeben. Peter Cornelius, der «Praeceptor Germaniae», wollte der Linienkunst eine umfassende Philosophie abzwingen; aber in seinen Fresken des Trojanerkrieges in der Glyptothek in München, wie in seinen Illustrationen zu den Nibelungen scheinen die Gewaltsamkeit der Linien, das hohle, lärmende Pathos und der feststehende Kanon heftigster Gefühlsäußerungen der Kunst kein langes Leben zu versprechen. Die Schlacht von Iconium, welche Schnorr von Carolsfeld als Episode der Geschichte Barbarossas im Königsbau in München malte, ist ein Schaugepränge ohne wirklichen Schlachtenernst. Alfred Rethel, der größte der deutschen Romantiker (s. u.) ging dagegen von der Vorstellung des Geschehens aus. Seine Phantasie erlebte alles mit und seine sichere Linienkunst prägte den formenstarken Ausdruck dafür. Seine politische Satire ist nicht bissiger Hohn auf menschliche Schwächen und Eitelkeit, sondern rächende Schicksalsvergeltung durch eine übernatürliche Macht; der melancholische Rethel konnte nicht grimmig lachen, sondern nur erschütternd predigen. Wilhelm von Kaulbach ist innerhalb der Romantik sein Gegenstück, in der Satire witzig und bissig, aber ohne die eindrückliche Wucht Daumiers, nicht mit Keulenschlägen, sondern Federstichen verwundend; mit seinen gelehrten Programmen – kulturbestimmende Momente der ganzen menschlichen Vergangenheit – hat er wohl glänzende Illustrationen zu geschichtsphilosophischen Vorlesungen gemalt und dem bildungshungrigem Bürger eine Unmenge Tatsachen und geistreiche Verbindungen derselben gespendet; aber die Hunnenschlacht, die Kreuzfahrer und die Zerstörung Jerusalems (Fresken im Treppenhaus des neuen Museums in Berlin) sind nur eine lose Aneinanderreihung gleichwertiger allegorischer und wirklicher Figuren in eleganter Allgemeingültigkeit von Formen und Farben. Den Volksschatz an deutschen Märchen, den die Brüder Grimm hoben und für alle Zeit retteten, den sicherte

Moritz von Schwind als unvergängliches Besitztum auch in der Malerei. Keiner konnte so schlicht und unbefangen auf alle Tonarten eingehen und zugleich durch die Steigerung der Natur das seelisch Wahre aber Übernatürliche des Märchens mit vorab linearen Mitteln ausdrücken.

Den sympathischen Gegensatz zur Romantik, welche doch für ihre umfassenden Gedankensysteme trotz ihrer Anleihen bei Altertum und Mittelalter keine genügend starke Formensprache hatte, bildet der schlichte, auf die besten Leistungen des 18. Jahrhunderts aufgebaute Realismus, der sich aber nicht in detaillierter Wiedergabe aller Einzelheiten erschöpfte, sondern bald durch Herausarbeitung der maßgebenden Form oder durch farbige Feinheiten den Dingen noch selbständigen künstlerischen Wert verlieh. So Franz Krügers und Ferdinand von Rajskhys Paradebilder und Porträts. Diese Biedermeierkunst war zwar nur Stammbuchpoesie, aber sie verdient doch keineswegs als hausbackene Prosa verspottet zu werden. Mit ihrem Einblick ins bürgerliche Kleinstadtleben entdeckte sie noch neue, bis anhin vor lauter großen Gedanken kaum beachtete Empfindungen. Das schon im 18. Jahrhundert gepflegte militärische Genrebild fand in den Befreiungskriegen aus historischem und ethnographischem, hernach aber aus rein menschlichem Interesse die weiteste Verbreitung; neben den Humoristen Spitzweg und Schindler stehen als Darsteller der sentimentalen Erlebnisse aus dem Kriegerleben Hildebrandt und Fendi. Aus den österreichischen Malern ist in diesem Zusammenhang J. N. Hoechle zu nennen.

Die aus der Romantik hervorgegangene und sie ablösende Historienmalerei suchte in den Stoffen der Vergangenheit nicht das psychologisch Interessante, sondern, um immer wieder an die großen Männer der Vergangenheit zu erinnern, zuerst das ethisch Wertvolle, dann aber auch das Prunkvolle, stets jedoch einen möglichst reichen Inhalt. Leutzes Übergang über den Delaware ist kein ruhmrediges Heldenbild und keine beliebige Episode, sondern die Darstellung von energischer, zielbewußter Überwindung großer Schwierigkeiten. Aus den von Lessing und der Düsseldorfer Schule vertretenen Grundsätzen heraus entwickelte sich die unabsehbar ausgedehnte Historienmalerei, teils mit vortrefflicher Herausarbeitung eines Grundgedankens, teils aber auch als imposante lebende Bilder und Darstellung großer Taten in Bühneneffekten. Im Gegensatz zu Frankreich fehlte der nationale Mittelpunkt; sie war die große offizielle Kunst, welche überall in großen und kleinen Bildern aus der deutschen Geschichte vertreten sein mußte und uferlos Deutschland überschwemmte und zwar bis in eine Zeit, in der ihr ganz neue, tiefere Ausdrucksmittel zur Verfügung standen. Die ausgiebigste Produktion von Historienbildern besorgte in

München Piloty und seine Schule, die dann in Makart und Keller einen farbenrauschenden Abschluß fand; das historische Genre pflegte hauptsächlich Wilhelm Diez. Der einzige Überlebende dieser Richtung ist Franz Defregger mit volkstümlicher Novellistik und liebevoller Detailschilderung des Heimatlichen, das aber stets etwas sonntäglich geputzt aussieht, wie auch «Das letzte Aufgebot» vor lauter Einzelschilderung nicht recht an die Tragik des Momentes glauben läßt. Unter den zahlreichen deutschen Berufsschlachtenmalern, welche nicht nur Ereignisse der Befreiungskriege, sondern auch viel ältere Schlachten, dann aber hauptsächlich die Siege des deutsch-französischen Krieges malten, und von denen einige, beiläufig bemerkt, das Berliner Zeughaus mit Fresken kriegerischen Inhalts schmückten, seien Peter Heß, Georg Bleibtreu, Wilhelm Camphausen, Ludwig Albrecht Schuster, Franz Adam, Heinrich Lang, Friedrich Bodenmüller, Kolitz, Steffeck, Schreyer und Anton von Werner genannt, der letztere als Schulbeispiel der seelenlosen photographischen Richtigkeit. In Österreich waren auf den «Rokokoklassizisten» Füger die Romantiker Krafft und Rahl gefolgt, von denen ersterer auch das bürgerliche Soldatenstück vertrat. Schlachtenbilder in nüchternem historischem Realismus malten Roß und L'Allemand, letzterer außerdem gute Feldherrenbildnisse. «Aspern» von C. A. Blaas ist ein Bühnenbild mit dem üblichen Pathos. Auf den kleinlichen Realismus mit Theatereffekten, wie ihn Matejko malte, folgte der poesielose Gegenwartsrealismus des Adjukiewicz. Wereschtschagin verlegte sich auf Darstellung von Kriegsepisoden mit besonderer Bewertung der Schneelandschaft und der Schneestürme. Seine Genauigkeit führt zum Eindruck vergrößerter farbiger Photographien, und trotz der tragischen Titel, die viele seiner Bilder tragen, ist das Tragische wegen der zu genrehaften Auffassung des Ganzen nie packend herausgearbeitet.

Besonders lebhaft machte sich die Romantik in der Schweiz geltend, indem sie sich hauptsächlich auf die Illustration der heimischen Geschichte warf, natürlich in einseitig nationaler Auffassung und mit übertrieben gewaltsamen Formen. Mit «furor helveticus» werden die Kämpfe von den gleichen Helden gekämpft, welche unmittelbar vor oder nach der Schlacht wieder eine so sentimentale Note anschlagen können. Es scheint, daß gerade auf diesem Boden, den Ludwig Vogel so eifrig pflegte, die Satire gegen das bramarbasierende Heldentum und die Überschätzung des Militärs erwuchs, so bei David und Hieronymus Heß, während bei Martin Disteli der oft beißende Sport seinen politischen Hintergrund im Sonderbundskrieg hatte. Als letzter Ausläufer der romantischen Richtung hat Jauslin, als bester Vertreter des Gegenstandsrealismus Evert van Muyden mit seinen

zwar poesielosen aber technisch vorzüglichen und inhaltlich mannigfaltigen Federzeichnungen und Radierungen über das schweizerische Militär zu gelten.

Nicht hoch genug kann angesichts der noch herrschenden Romantik und der noch nicht ganz überwundenen antikisierenden Ideen der Sieg des Realismus in Rauchs Denkmal Friedrichs des Großen unter den Linden in Berlin angeschlagen werden, und zwar vor allem im Hinblick auf die so glücklich erfaßte Reiterstatue des «alten Fritz», während die vielen und allzuvielen Statuen am Postament auf lange Zeit hinaus für das Kriegerdenkmal eine Periode nüchterner technischer Fertigkeit eröffneten, bis Adolph Hildebrand die Naturanschauung mit einem am griechischen Altertum gefestigten Stilgefühl verband; ihm folgten Kolbe, Tuaillon und Volkmann auf dem Gebiet des Mythologischen.

Auch die große Ideenmalerei empfand um die Mitte des Jahrhunderts den Drang, die Eisdecke der Karton- und farbig indifferenten Tafelmalerei mit Quellen warmer Farben zu durchbrechen, und damit offenbarte sich die ganze Wirklichkeit in ungeahntem Reichtum. Mit seiner umfaßenden Beobachtung des Lichts, der Atmosphäre, des Einflußes der Beleuchtung auf den Farbenzusammenhang hat Adolf Menzel, der Bahnbrecher, den Realismus auf eine neue, viel breitere Basis gestellt, und zwar zunächst unabhänig von alten wie zeitgenössischen Meistern, nur auf den unmittelbaren Eindruck der Natur eingestellt; so gewinnen auch seine historischen Bilder wie die Schlacht bei Hochkirch durch Lösung verschiedener Beleuchtungsprobleme eine unerhörte Überzeugungskraft. Gerade die ungewohnt scharfe Beobachtungsgabe für das wirkliche Leben und sein angebornes Erzählertalent befähigen ihn zu einer Darstellungskunst, die nicht mehr auf Linien und Gebärden und umständliche Milieuschilderung, sondern auf auf ein unbefangenes Sichabspielen in Licht und Schatten beruht (s. u.). Auch Fritz Werner widmete seine Kunst zum großen Teil der Zeit Friedrichs des Großen, nur daß er den Einfluß Meissoniers nicht zu überwinden und aus Freude am intimen Einzelnen nicht über das Gegenständliche hinaus zu kommen vermochte.

Eine hochentwickelte Aufnahmefähigkeit für wechselnde Farbeindrücke und farbige Zusammenklänge hob den Solothurner Frank Buchser nicht nur über seine schweizerischen Zeitgenossen hinaus, sondern ließ ihn, ähnlich wie Menzel, einsam um die subtilsten Probleme der Malerei ringen; aber es ist bezeichnend, daß er gerade die malerischsten Maler der alten Kunst studierte, sobald er die Jugendperiode der romantischen Kampfesbilder überwunden hatte. Als Kosmopolit studierte er beide Hemisphären in ihren

farbigen Eigentümlichkeiten; ein Schlachtenmaler im akademischen Sinn konnte er aus diesem Grunde nie werden. Als er (1858) zum ersten Mal von Spanien aus Marokko besuchte, verband er in seinen Skizzen von Arabern ethnographische mit rein malerischen Interessen; der Kabylenkrieg (1860) gab ihm dann Gelegenheit, zahlreiche Gefechte, wie auch die große Schlacht bei Tetuan genau zu beobachten. Dort sind viele seiner besten Farbenskizzen entstanden. Auf den Gesamtbildern hält er die Bewegungen im Großen fest, und vermerkt das Wesentliche der Terrainbildung, in welche er die Truppen, gleichviel in welcher Aktion, rein nach Tonwerten festlegt, wie er auch in genial impressionistischer Auffassung Tuschskizzen von Heerführern entwirft. (Die Studien und Skizzen Buchsers besitzt die öffentliche Kunstsammlung in Basel.)

Dem farbigen Gedankenausdruck wich die ausschließliche Linienkunst; in beiden, in Formen und Farben, wollte die große führende Malertrias Feuerbach, Böcklin und Marées ihr Verhältnis zur Vergangenheit, Mythologie und zur Natur darstellen und damit eine von allen Fesseln des üblichen Realismus befreite Weltanschauung der Kunst schaffen. Daher die Tragik im Leben Feuerbachs und Marées, daher der lange Kampf und späte Sieg Böcklins. Feuerbach, der melancholische Grübler, dem sich das heißersehnte Land der Griechen nur als ernste Feierlichkeit offenbarte, suchte in der Amazonenschlacht die öde und wilde Campagna mit den Gruppen der Kämpfenden zu einer Stimmungseinheit zu verbinden, versagte aber beim Problem der Kampfeseinheit. Böcklin, der Lebensbejaher, sah die Natur als farbige Offenbarung und schuf sie in seinen farbgeborenen Lebewesen noch einmal als künstlerische Realität, die gegenüber dem historischen Realismus Aufnahmefähigkeit für dichterische Freiheiten verlangte und deshalb die Entrüstung der Kunstbanausen entfesselte. Marées, der Unvollendete, rang nach einer Welt, die sich als weihevolle Mystik des Raums und der Figuren in Linien und Farben zu erkennen geben sollte; seine Heiligen Georg und Martin (München, Neue Pinakothek) sprechen als farbige Visionen aus dieser neuen ganz persönlichen Welt, und auch seine «Kürassiere» (Berlin, National-Galerie) bedeuten im farbigen Aufbau wohl eine neue Epoche für das militärische Genrebild. Neben diesem Dreigestirn mögen, mit ganz entgegengesetzten Zielen aber verwandter Wurzel, auch Hans Thoma, der stille Landschaftslyriker (Hüter des Tals) und Lovis Corinth, der Dithyrambiker alles Fleischlichen (Amazonenschlacht; Ruggiero und Angelika) genannt werden.

Der Schlag, den Reinhold Begas gegen den Klassizismus und wohl auch gegen den noch in den Reliefs am Sockel der Berliner Siegessäule

herrschenden Realismus zu führen beabsichtigte, erscheint u. a. im Nationaldenkmal vor dem Berliner-Schloß verkörpert; aber gerade diese an Äußerlichkeiten haftende Auffassung von Barock und Rokoko und die unhistorische Vermengung beider Stile, die in dekorativem Reichtum der Schloßfassade Stand halten sollte, sie reichte für ein Werk dieses Umfangs nicht aus. Es fehlt das Maßgebende, was das Denkmal auch an diesem Platz hätte retten können: die draufgängerische Wucht des Architektonischen und die Unterordnung des Details.

Auch in Deutschland nahmen sich nicht alle Tonmaler und Impressionisten des Kampfs- und Kriegerthemas als eines künstlerischen Gegenstandes an, dafür umso energischer Wilhelm Trübner und Walter Püttner, ersterer mit großen leuchtenden, breit und klar aufgebauten Flecken (Amazonenschlacht; Gigantenkampf; Militärpersonen zu Pferd), letzterer mit einem hervorragend fein ausgebildeten Tongefühl. («Soldaten», Neue Pinakothek in München). Laute, schmetternde und doch so klangvolle Trompetenstöße von Farbe bedeuten die einzelnen Militärbilder Angelo Janks, der aber ebenso sicher das Wogende, Fließende und Sichauflösende einer bewegten Heeresmasse erfaßt.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzte aber der denkbar tiefstgreifende Umschwung ein, dessen Ziel im künstlerischen Wollen der kriegerischen Gegenwart noch seine Bestätigung findet: Die Absage, ja die Kriegserklärung an den Nurlinienstil, an Geschichts- und Naturromantik, an den ausschließlichen Farben- und Tonrealismus, die Verneinung alles dessen, worum die Kunst fast ein Jahrhundert lang in unzähligen Versuchen gekämpft hatte, die Entthronung des Inhalts zugunsten der Formprobleme. Nicht das unzählig oft wiederholte Beschreiben von Einzelfällen in Linien und Farben, sondern das Erfassen des allen Einzelfällen Gemeinsamen als des künstlerisch Maßgebenden, nicht das Zusammensetzen abgezeichneter Motive, sondern das Bauen von innen heraus. Das letzte Ziel dieser neuen künstlerischen Weltanschauung ist also dieses: Den Bewußtseininhalt eines Themas immer mehr der Gegenstands- und Raumwirklichkeit zu entheben, den zeitlich und örtlich und z. T. auch individuell persönlich determinierten Kampf durch die künstlerische Idee des Kampfs, sei es in einheitlicher, sei es in rhythmischer Bewegung, mit ihrer vielverzweigten Psychologie, den Vorbereitungen und dem ganzen Kreis ihrer Wirkungen in allen Gebieten der darstellenden Kunst zu ersetzen. Man will den Krieg nicht mehr nur als Folge einer Menge äußerlicher Tatsachen, sondern als ungeheuere, unabsehbar mannigfaltige Summe treibender Seelenkräfte, zerstörender wie aufbauender, erfassen. Die modernen Kampfesbilder in Erreichung der letzten Konsequenz

sind Träger des Einheitsgedankens im Kampf, Träger der Affekte wie Begeisterung, Wut, Schrecken und Furcht. Sie rücken die eine historische Schlacht kennzeichnenden Ereignisse oder Örtlichkeiten in den Hintergrund (Hodler, Schlacht bei Näfels), oder heben gerade sie zum maßgebenden Bildthema heraus und vereinigen ihre Hauptbewegungen mit Bodenlinien und Farben zum einheitlichen Stilprinzip, zum Rhythmus oder Raumakkord (J. H. Pellegrini, Entwurf für die Schlachtkapelle von St. Jakob an der Birs). Die modernen Schlachtenbilder gehen den Dingen auf den Grund und erscheinen wegen ihrer bedingungslosen Konzentrierung ihrer Mittel pessimistischer und schrecklicher als ältere Kriegsbilder. Es gibt keine gleichgiltigen Details, keine Dinge zum behaglichen Betrachten und Verweilen mehr, alles ist großen, einheitlichen, straffen Gesetzen unterworfen. Eine Erstürmung ist nicht mehr eine Menge von bewegten Einzelindividuen, sondern ein einziger schlagender Ton- und Bewegungseindruck. Jedes Ereignis ist ein geschlossenes Linien- oder Farbenerlebnis; jedes äußere Erlebnis löst entsprechende Linien- oder Tonwerte aus. Ein «Toter Kosak» ist eine formlose Masse in öder, trüber Schneelandschaft, und «Kolonnen» belehren nicht über militärische Einzelheiten, sondern sie zeigen das mühsame, fatalistische Sichvorwärtsschleppen in unwirtlicher Öde. Landschaft und Episode zusammen schaffen Stimmungsbilder von unerhörter Schlagkraft. (Bilder aus dem gegenwärtigen Kriege, z. B. von Erich Erler, Fritz Erler und Spiegel, Dill, Thum, Schreuer, Dettmann und Heichert, und ganz besonders expressionistisch Eberz. Unzählbar sind die Kampfesbilder, die der Krieg in beiden Lagern hervorgebracht hat, und es ist, als ob mit fieberhafter Hast jeder Moment in dieser Summe furchtbarer Geschehnisse festgehalten, als ob jeder Gedanke und jede Stimmung künstlerisch konsolidiert werden sollte. Rasch und eindrucksvoll arbeitet der Stift hinter der Front und im Schützengraben, in eroberten Städten und auf ödem Feld; Lithographien vermitteln den Eindruck des rasenden Wechsels der Ereignisse – und mit grellen Kontrasten das zerissene Seelenleben der Menschheit. – Mit der Sprache Daumiers reden heute Franzosen und Deutsche, und die Kunst Goyas hat nach ungefähr hundert Jahren nichts an Gewalt und Furchtbarkeit eingebüßt.

Wie sollte Bismarcks Bedeutung als Einiger des Deutschen Reichs in schwerer Kriegszeit nur in einer riesigen Porträtstatue (Begas, Bismarck-Denkmal vor dem Reichstagsgebäude in Berlin) und nicht vielmehr in Hugo Lederers Auffassung als Roland (Denkmal in Hamburg), dem Typus deutscher Heldengröße, zum beherrschenden Ausdruck gelangen? Auch Meßner verzichtete für den plastischen Schmuck des wuchtigen Völkerschlacht-

denkmals bei Leipzig auf Feldherrenstatuen und geliehene, durch Alter entwertete Allegorien. Die Geschichte sprach hier so mächtig zum deutschen Volk, daß nur gerüstete Riesen, die Paladine des Reichs, in aufgetürmten, für die Ewigkeit hingesetzten, aber streng gezügelten Urformen als Träger weltbewegender Bewußtseinsinhalte gelten durften. Es sollen nicht mehr, wie vordem, leitende Gedanken in übernommene Formen gepreßt und mit realistischen Szenen dem Unterhaltungsbedürfnis der Menge genügt werden (Relief an der Siegessäule in Berlin), sondern größere und tiefere Gedanken, welche über die unmittelbare Veranlassung weit hinausgehen und die Menschheitsgeschichte als Ganzes umfassen, sollen sich, unbekümmert um akademische Schönheitsregeln, ihre Formen mit der Gewalt von Naturkräften neu schaffen.

Und ähnliche Erwägungen gestalten auch das Historienbild. Hodler sieht das Wesentliche alles Geschehens in der Einheit von Bewegung, Stimmung und Umgebung, und nach dieser ideellen Einheit prägt er seine Stilformen. « Peinture cérébrale » wurde seine Malerei genannt, und vielleicht liegt darin etwas von dem oft ausgeklügelten, bis in die letzten Konsequenzen durchgedachten Stil. Ihm, dem « Dekorateur » gegenüber proklamiert sich Albin Egger-Lienz als der Monumentalmaler, der von innen heraus exponiert und Raumakkorde, nicht Tiroler Bauern, malt. Er baut die Einheit nicht kunstvoll aus Rhythmen zusammen, sondern er geht vom « Totaleindruck der Gestaltbewegung » aus und beschränkt die Farbenzahl auf eine Mindestzahl. « Das Kreuz » (1900) will dem Beschauer die Bewegungswucht einer herankommenden Masse suggerieren, ist aber noch mit zu viel störendem Detail beschwert. Der « Totentanz von anno Neun » (1909) ist ein stilisierter Wandschmuck mit dem Thema: stumme Entschlossenheit und Bewußtsein des Opfers. Aber seine ganze überzeugende Kraft der Bewegung drängt und lodert im « Pater Haspinger », der von irgendwoher ins Bild stürmt und mit erhobenem Kruzifix die Bauern mit sich reißt. In all den Bildern ist wohl weniger Überlegung zu finden als bei Hodler, aber mehr einheitliche Geschlossenheit und drängende Wucht der Massenbewegung. Hodler schließt durch Rhythmen Heterogenes zur künstlerischen Einheit zusammen. Egger scheint immer ein Thema für das Problem der Einheit zu suchen. « Wo es mir also auf die Vernichtung des Reizes ankommt, da ist meine Kunst freilich reizlos; aber sie darf auch, wenn sie Kunst sein will, nicht mechanisch die Sinne reizen, durch Details den Beschauer außer sich setzen, faszinieren, sie soll ihn im Gegenteil aus dem Zwiespalt von Erscheinung und Wesen durch die Formeinheit heimführen in die Ruhe innerer Bewegtheit. Völlige Vernichtung des Reizes

von Stoff und Technik durch Charakterform ist ja der höchste Triumph des Künstlers.» Sein monumentalstes Werk (nach seinem Sinn) ist sein Einzug der Nibelungen (im Rathaus in Wien), ein herrliches, ruhiges Reiten und Schreiten dieser echt mittelalterlichen Halbbarbaren, an welche der Künstler ebendeshalb so viel Gold zu den schweren und gedämpften Farben verwandte.

Alte Stoffe, selbst solche, an die sich nur Klassizisten reinster Prägung wie Flaxmann und Carstens herangewagt hatten, werden heute von starken und feurigen Temperamenten mit naiver Freude am Dichterischen gelesen; aber die Phantasie, von keinem archäologischen Gewissen gehemmt, reißt mit improvisatorischer Schwungkraft den seelischen Gehalt zu neuen Schöpfungen heraus, die im Ausdruck des rein Menschlichen und im Erfassen packender Momente viel mehr Abwechslung, durchaus Bleibendes, zu geben wissen. Aus der Ilias wählt Max Slevogt das Furioso, d. h. die Achilleis, und faßt den Helden nicht als den klassischen Jüngling von apollinischer Schönheit, sondern als wilden Halbbarbaren, der gegen Götter und Menschen rast und wütet und die wundervollsten Kampfessituationen verursacht. Slevogt sieht keine Halbgötter sondern Menschen von Fleisch und Blut, und was aus ehrfurchtsvoller Scheu vor dem geheiligten Namen Homers kein früherer Künstler darstellen mochte: Humor, Idyll und wilde Dramatik, darauf stellt er den geistigen Gehalt seiner Lithographien ab. Seine Ausdrucksmittel, Hell und Dunkel, mit unendlich vielen Valeurs, geben der Achilleis den gleichen Gegenwartswert wie den authentischen Bildern aus dem Weltkrieg.

Dieser hat den Expressionismus nicht geschaffen, aber ihn neu belebt. Pablo Picasso hat lange vor Kriegsausbruch alles Konventionelle von sich geworfen seine Kunst in der «Gestaltung einer räumlichen Realität durch ein notwendiges Spiel von Formen» auszudrücken. «Der Weg Picassos ist dadurch gekennzeichnet, daß für ihn nicht mehr der Gegenstand der Ausgangspunkt seines Schaffens war, sondern der Raum, d. h. in die Sprache des Psychischen übersetzt, daß nicht mehr ein realphysisches, sondern ein subjektiv psychisches Moment der Ausgangspunkt und die einzige Gewißheit des Schaffenden war. Der Raum aber war nicht mehr ein objektives Kontinuum von Dingen, nicht a priorische Anschauung des Menschen, sondern eine vom psychischen Erlebnis jeweilig bestimmte Relation seiner Komponenten. — Es war die große schöpferische Leistung Picassos, uns eine neue Konzeption des Raumes gegeben zu haben. Sie charakterisiert sich durch die innere Spannung; alle Raumrichtungen sind gleichsam in jedem Punkte gesammelt, so daß ein jeder mit der ganzen Unendlichkeit des Raumes schwanger ist.» (Max Raphael.)

Und kommt nicht das Kampfthema mit seinen zahlreichen bewegten Gestalten der Neugestaltung räumlicher Realität mit seinem Spiel von Formen am besten entgegen? Die Antwort erteilen Joseph Eberz mit seiner Lithographienfolge «Kriegsbilder» und Ignaz Epper mit der Zeichnung einer Schlacht aus der Schweizergeschichte (1916.)

Die Kriegsdichtung kennt keine weichliche Lyrik mehr; die Klage des Einzelnen wird zum Jammer der Menschheit, der Triumph des einzelnen Siegers wird zur Überwindung der menschlichen Bedingtheit. Willi Geiger erhebt in seinem Lithographienzyklus «Unsere Helden 1914» seine Empfindungen durch z. T. sehr gewaltsame Linien und Tongegensätze ins Kolossale, die Kampfesphantasien durch breite Lichtströme, die die kleinen Formen aufzehren, ins Visionäre. Wie geschichtete Felsmassen lagern die trauernden Mütter in eine schwere und dumpfe Form gebannt. Der alte Gedanke der Pietà wird zum Symbol der hingeschlachteten Jugend und Manneskraft. Und die toten Helden sind die gleichen, denen Zarathustra Erlösung verkündet.





Stefano della Bella, Der Tod als Sieger.



Rethel, «Auch ein Totentanz».



Alfred Rethel.

Vollendung der Geschichtsromantik und zeitgenössische Satire.

Ohne Rethels Darstellungen wirklicher Heldenkraft und Heldengröße wäre uns vielleicht die deutsche Geschichtsromantik zunächst nur eine vorübergehende Jugendliebe und hernach eine historische Tatsache, zu welcher uns höchstens die Wissenschaft den Weg zu zeigen vermöchte. Ihre guten Seiten vereinigte dieser Künstler zu abgeklärter Größe in sich; der Heldenschwärmerei und dem Minnegetändel bereitete er ein Ende, und aus den Phantasierittern wurden unter seiner starken Hand herrliche Recken. Poesie und Geschichte waren für seinen gewaltigen Künstlergeist kein Gängelband, sondern Quellen höchster Offenbarung.

Mag sein «Totentanz» heute ganz besonders aktuell wirken, so dürfen auch seine großen Geschichtsszenen sowie noch einige andere seiner Holzschnitt-illustrationen auf künstlerisches Verständnis Anspruch erheben — gegenüber einer einseitigen Verherrlichung des symbolischen Schlachtenbildes mit seinen besonderen scharf ausgeprägten Stilformen. Rethels Größe beruht, wie bei den deutschen Künstlern der alten Zeit, auf der Ausdruckskraft der Linie; am gewaltigsten sprechen seine Zeichnungen und Holzschnitte, ja bei seinen Fresken und Kartons möchte man sogar gern auf die Farben verzichten. Er setzte an Stelle der Repräsentation und des kostümierten Aufzugs das unmittelbare Geschehnis. Sein furchtbarer innerer Ernst, der nur nach Wahrheit und Größe strebte, befähigte ihn allein von seinen Zeitgenossen zum Historienmaler im höchsten Sinne des Wortes; abhold aller Schwärmerei und allen philosophischen Spekulationen, aber erfüllt von der geistigen Wucht einer weltgeschichtlichen Größe, suchte er diese rein und einfach und klar herauszugestalten. In großen, kraftgesättigten Formen und sicheren abgerundeten Kompositionen arbeitete der Künstler das Maßgebende zu packender Eindrücklichkeit heraus. Eine bloße Darstellung irgend eines Geschehnisses der Weltgeschichte sagt uns nicht mehr, als diejenige eines beliebigen Ereignisses unserer Tage, und die Wiedergabe eines literarischen Stoffes, welche der Phantasie nichts mehr zu tun übrig läßt, erwärmt uns nicht mehr als das banalste Genrebild. Aber Rethel läßt uns Heldengröße

in wirklichen Taten erkennen und in gewaltigen Linien eine gewaltige Zeit vor uns aufsteigen. Vielleicht hat abseits von den Berufshistorikern auch der Künstler Rethel mitgewirkt, das Mittelalter als eine Zeit rauher Kraft und oft unbändiger Größe zu erkennen; er hat der historischen Begeisterung der Zeitgenossen ein würdiges Ziel gesetzt.

Als Knabe schwärmte er, wie alle deutschen Jünglinge, für Dome, Schlösser und Ruinen, und unvergänglich waren ihm die Eindrücke seiner ersten Rheinfahrt. Aus Düsseldorfer-Gesinnung heraus entstand die Geschichte des Glaubensmärtyrers Bonifazius; aber was die schöpferische Phantasie des Knaben frühzeitig packte, waren Kämpfe und Schlachten der Weltgeschichte, und wer ihn am meisten anzog, waren die altdeutschen Meister Dürer und Vischer.

Seine frühesten Bilder, wie Karl Martell in der Schlacht bei Tours, drängen nach Einheit in der Bewegung und zeichnen sich durch klar geprägte Formen aus; aber es fehlt noch die unwiderstehliche Wucht des Geschehens und die Geschlossenheit im Aufbau, die er aber bald hernach in den Schweizern vor Sempach und in Winkelrieds Tod erreichte. Wer wagt, hier noch die Phantasielandschaft zu tadeln, wo doch ihre markigen Linien die massive Gruppe so fest begleiten; enorme Kraft ist, ohne jede Übertreibung, in den großen Umrissen der Figuren gesammelt, welche die Fahne umschließen; auf den Felsen die todesmutigen, gottvertrauenden Söhne der Berge, tief im Tal unten das feindliche Heer. Über Winkelrieds sinkenden Leichnam braust ein unerhörter Sturm dahin; Allen gibt das Opfer des Einen übermenschliche Kraft. Freilich schildert der Künstler beide Male nur die eine Partei; als tobendes Gewühl wirkt auch, nach etwa fünf Jahren, seine Schlacht von Merseburg noch nicht, und theatralischer Anordnung hat er sich nicht immer enthalten.

In dem Manne mit den feinen, melancholischen Zügen steckte eine Kraft, die ihn befähigt hätte, seinem Volk das herrlichste Epos, das es besaß, die Nibelungen, in gleichwertigen, wuchtigen, schlagenden Holzschnitten wiederzuschenken. Es gehört mit zur Tragödie seines Lebens, daß er nur zehn Holzschnitte dafür zeichnen durfte; Hünen sind Rethels Nibelungen, in großen reckenhaften, gespannten Linien gezeichnet, und sie spotten der überanstrengten Renommierritter eines Cornelius und der phantasielosen, durch süßliche Dekoration noch mehr geschwächten Durchschnittsleistungen Schnorrs von Carolsfeld. Bei vollkommener Beherrschung der Formen griff Rethel mit Bewußtsein auf die alte, einfache, aber für dieses Thema allein richtige reine Linientechnik des Holzschnitts zurück. Ist diese Tat genugsam bekannt und gewürdigt?

Vom Hannibalszyklus wurde gesagt, seine Größe lasse sich in Worten nicht wiedergeben, sie bedeute ein Musikdrama. Das Unerhörte der Tat und der fast unbegreifliche Gegensatz von Afrikanern und der rauhesten Alpenwildnis mußten die Phantasie Rethels in höchstem Maße anregen. Etwas theatralisch hebt er an, aber schon hier präludiert er die tragenden Gedanken: Rache, unerschütterlichen Unternehmungsgeist und Naturschrecknisse. Und mit einem Mal hört die Bühne auf, und es wird furchtbare Wirklichkeit, und während das Heer vorwärts drängt, von der magnetischen Kraft des Feldherrn gezogen, schaut es wilde Berge und rauhe Bewohner, und Ahnungen böser Tage beginnen auf die Gemüter zu drücken, und die wilden Bergbewohner stehen am Weg wie Unglückspropheten. In der verworrenen Wildnis, unter beständiger Bedrohung kommt das Heer in Gefahr; Zaudern und Stocken, Vorwärtsdrängen und Hinstürzen, Schreien von Verwundeten und donnernder Fall von Felsen und Bäumen. Aus dem Lärm und der Verwirrung hinaus und hinauf in eisige Öde; zu Geistern erstarrt, schleicht das Heer lautlos, von Entsetzen und Kälte gelähmt, aber doch wie vom Verhängnis getrieben, durch Schneewüsten, von Eisberg zu Eisberg dahin; mag versinken oder am Weg erfrieren, wer will. Und dann der Gipfelpunkt des Furchtbaren; unter Elefanten und Pferden krachen die Eisbrücken, und alles stürzt, eine chaotische Masse, dröhnend und zerschmettert in den Abgrund; in trostlosor Wildnis Trümmer eines glänzenden Heers, nach unerhörten Mühen ruhmlos vernichtet, den Wölfen und Adlern zum Fraß. Aber der Held hat sein Ziel erreicht; wieder raffen sich seine Krieger auf beim siegesgewissen Hörnerklang, und tief unter fliegenden Adlern zeigt ihnen Hannibals Arm Italiens Boden; nach der Fermata des Todessturzes ein lautes, rauschendes Finale.

«Auch ein Totentanz» hat Rethel seine Revolutionstragödie (1849) betitelt, und hier hat der Holzschnitt, wie einst zu Dürers Zeit, wieder markerschütternde Kraft gewonnen. Aber während der Altmeister alle Ausdrucksmittel zusammenfaßte und steigerte, wirkte Rethel durch kluge Auswahl und durch Konzentrierung auf das bildmäßig Wirksame. Der Umriß sagt alles; die Modellierung hilft nur zur größeren Natürlichkeit der Erscheinung. Im Vorspiel unter den überirdischen Mächten steigt das Todesverhängnis als Gespenst auf und nimmt von den Lastern grinsend die Waffen entgegen. In siegesgewisser Gier nach Verderben reitet der Tod, unerhört schreckhaft, über eine Ebene. Mit überredender List und wildem Hohn lacht er als Charlatan zur betörten, halb betrunkenen Menge. Als glatter, diplomatischer Betrüger überreicht er feierlich dem bis zum Wahnsinn fanatisierten Volk im entscheidenden Augenblick das Schwert;

aber wenn die verzweifelten Barrikadenkämpfer hingemäht werden, lüftet er den Mantel und blickt wie eine fürchterliche, gefräßige Bestie. Über Trümmer und Leichen reitet dann der Triumphator Tod hinweg, gegen Elend, Qualen und Tränen so hart, so über alles Maß wild und grausam, daß seine Erscheinung und sein Blick das Blut erstarren machen.

Die Fresken mit der Geschichte Karls des Großen für das Rathaus in Aachen waren die schwerste Tragödie seines Lebens; er würde seiner Nation einen großzügigen, neuen, einheitlichen Freskenstil geschenkt haben, aber aus Unkenntnis technischer Voraussetzungen verdarb er sein bedeutendstes Lebenswerk. Etwa gleichzeitig mit dem «Totentanz» entstand die Schlacht von Cordova im Karton. In wenigen führenden Figuren entwickelt Rethel, ähnlich wie im Hannibalszug, ein überwältigend rasches und folgenreiches Geschehnis; die Schlacht braust dem Beschauer entgegen und offenbart ihm in jeder Bewegung Eindrücke größten Stils und einen gewaltigen Reichtum lebendiger Anschauung. In dem Augenblicke, in welchem der Kaiser heransprengt und die Fahne der Feinde zerbricht, geraten diese in Verwirrung, aber hinter ihrem Helden stürmen die Franken nach. Rethel hat die gewaltige Wirkung ausschließlich auf das Ungestüm der Bewegung, die Wirkung des plötzlichen Hereinbrechens, die nutzlose Gegenwehr, kurz auf die unbedingte Klarheit des entscheidenden Momentes abgestellt; sein Bild dürfte schwerlich einen näheren Verwandten haben als das antike Alexandermosaik.



Adolph von Menzel.

Die moderne Geschichtsillustration.

Am 29. Januar 1807 las Johannes von Müller in der Berliner Akademie in französischer Sprache und in nicht mehr ehrlicher Gesinnung gegen sein Adoptivvaterland eine Gedächtnisrede, betitelt: Friedrichs Ruhm. Während die siegreichen Franzosen Berlin besetzt hielten, mußte im Geiste aller Anwesenden die Erinnerung an den großen König eine sichtbare Gestalt annehmen. «Von jenen Hohen,» sagte nämlich der Redner, «bleibt ein Eindruck, der Menschencharakter eignet sich ihn zu, durchdringt sich davon und stählt sich unwandelbar.» Ja, er selbst fühlte sich offenbar einen Augenblick vom Andenken an seinen Helden mit seiner Fülle der Gesichte überwältigt, und, bevor er sich wieder zu klassischer Diktion sammelte, rief er aus: «Doch es sei genug! ich halte mich zurück — ungern — o Erinnerungen! — Es ist genug. Wir hatten Friederich, er war unser!»

Ein halbes Jahrhundert später konnte der Deutsche voll Freude und Stolz sprechen: «Wir haben Friedrich, er ist unser,» seit nämlich Menzel das Zeitalter des großen Königs wieder ins Leben gerufen hat, nicht so sehr durch das farbig klangvolle Flötenkonzert oder die Tafelrunde von Sanssouci mit ihrem rokokomäßigen Reiz oder durch die Schlacht von Hochkirch mit ihrer Zauberkraft der Beleuchtungen, sondern mehr noch durch die Illustrierung einer lebendig geschriebenen Geschichte Friedrichs und seiner Werke. Zu einem anderen Wort Johannes von Müllers, daß ohne Zweifel ein zarter und unschätzbarer Bezug zwischen einem jeden Lande und den berühmten Männern, die aus seinem Schoße hervorgingen, walte, dazu gab Menzel die Erfüllung in einer Weise, die gleich weit von romantischer Verherrlichung wie von nüchterner Berichterstattung entfernt war, und welche bewies, daß die ans Ziellose und Zerfahrene grenzende Vielseitigkeit des Jahrhunderts, durch die richtige Künstlerpersönlichkeit an der richtigen Aufgabe erprobt, auch umgekehrt zum großen Vorzug dieses Jahrhunderts werden konnte. Bühnenmäßig angeordnet und zu gleichartig abgeteilt erscheinen gegen Menzels Phantasiefülle die doch inhaltlich so

reichen Erzählungen Callots, einseitig tendenziös, fast sensationell die Kriegsgräuel Goyas, still beschaulich und bürgerlich, ängstlich in jeder Quote Bewegung und Gefühl abgewogen die Geschichtsblättchen Chodowieckys. Aber Menzels Aufgabe lautete eben viel umfassender und ließ ihm mehr Freiheit. Nichts zwang ihn zu leidenschaftlichen patriotischen Kundgebungen; doch gab ihm die Zeitspanne eines Jahrhunderts, das zwischen ihm und seinem Helden lag, die Möglichkeit, ihn mit sachlicher Überlegung und ruhiger Objektivität in der ganzen Größe seiner wundervollen Persönlichkeit zu erfassen. Man darf es wohl als ein Glück betrachten, daß diese Aufgabe zur Zeit des Realismus in der Literatur und nicht schon im Banne der Romantik gestellt wurde; denn die Epoche Friedrichs vertrug weder Schwärmerei noch Pathos, vor allem keine einseitig gefärbte Darstellung. Aber neben der jetzt als unbedingt notwendig erkannten umfassenden Quellenforschung, welche zu unanfechtbarer Wahrheit der Darstellung führen sollte, konnte gerade das Zeitalter Friedrichs den duftigen Schimmer und die zarten Farben, die mit Anmut in prickelndem Umriß sich verflüchtigende Erscheinung des Rokokos nicht entbehren, und dies nicht allein um der geschichtlichen Wahrheit willen; jedermann weiß ja, wie der schöpferische Staatsmann und schlachtengewohnte Krieger mit dieser Kunst seine ruhigen Tage in Sanssouci verklärte. Nur mit den Mitteln dieser Kunst und nur in ihrem Geiste großgezogen, konnte nach einem Jahrhundert eine bildliche Darstellung Anspruch auf Überzeugungskraft erheben. War nun Menzel, der diese Sprache wie kein anderer beherrschte, schon durch Deszendenz dazu befähigt, d. h. lag sie ihm von den Ahnen her im Blut, oder gelang ihm diese Einfühlung durch das gewissenhafte Studium der Kulturquellen? Darin lag nun eine Hauptstärke Menzels, daß er das mit philologischer Genauigkeit betriebene Dokumentenstudium unmittelbar in künstlerische Werte umzusetzen vermochte, so daß wir keinem anderen aufs Wort glauben als ihm, und keinem so gerne zuhören als ihm. Er vermeidet all das, was den eleganten Fluß der Erzählung hindern könnte, sucht aber überall den Stimmungswert herauszuheben und zu verstärken.

Die Aufgabe, die von Franz Kugler verfaßte Geschichte Friedrichs des Großen mit 400 Holzschnitten zu illustrieren (1839–42), verlangte eine Auseinandersetzung mit dem Text, und hierin zeigt sich Menzels Künstlerkraft von einer neuen Seite, nämlich in der Auswahl der Gegenstände nach ihrer Wichtigkeit, doch so, daß eine möglichst reiche und vielseitige Darstellung entsteht. Und dies hätte sich nicht in dem erreichten Maße erfüllt, wenn Menzel nur eine Reihe Textstellen herausgegriffen und im Bilde gleichsam verdoppelt hätte. Schon die lebendige, anschauliche und

flüssige Sprache dieses Volksbuchs mußte seine Phantasietätigkeit anregen, und dasselbe wollte Menzel auch beim Leser erreichen. Der Künstler verläßt den Geschichtsschreiber keinen Augenblick, er hört seiner Erzählung zu, und wo es ihm notwendig scheint, bei entscheidenden Ereignissen oder charakteristischen Taten, bei schlagenden Worten oder latenten, aber vielverheißenden Gedanken, greift er plötzlich ein und läßt den Beschauer das Wort im Bilde anschaulicher und vollständiger erleben. Schon die Vignette zu jedem Kapitel, stille Landschaft oder wilder Kampf, die Zurüstung der Kanonen oder ein stiller sonndurchwebter Saal in Sanssouci, kaiserliche Insignien oder wehende Banner, ein brennendes Dorf oder ein pflügender Landmann, führen uns in die Grundstimmung ein, und die Initiale eröffnet mit Genre oder Symbol — Kurier mit Kriegsnachricht oder flüchtende Bewohner — den raschen Ablauf der Ereignisse. Und die Hauptbilder sind die Stützen des Gebäudes, das Menzel als luftigen Tempel über dem Text aus seinen Hauptmomenten zaubert, und in welchem der Reichtum seiner Erzählung am unmittelbarsten hervortritt. Zum Feldzug des Jahres 1741 schildert Menzel die Flucht der preußischen Kavallerie bei Mollwitz, die feindlichen Infanteriefronten einander gegenüber, dann mit feiner Ironie den englischen Gesandten, der nach fruchtlosem Besuch mißmutig die Landkarte zusammenrollt, und den siegreichen König, der in wunderbarer Geistesgegenwart bei der Huldigung in Breslau dem Marschall statt des fehlenden Reichsschwerts seinen Degen überreicht. Am Schlusse der Kapitel pflegt Menzel den Stimmungsgehalt der letzten Textworte in einem genrehaften Bildchen fein ausklingen zu lassen; es lohnt sich, seine Schlußakkorde mit den Präludien zu vergleichen. Aber manchmal setzt er unter den Text ein Epigramm mit unfehlbarer Treffsicherheit — in Form einer pointierten Vignette, mag sich der Text auf den Schlußgedanken hin stilistisch steigern, mag er ihn in künstlerischer Absicht verdecken; und gerade dann wirkt er umso furchtbarer, wenn ihn Menzel mit seiner Geistesschärfe herausschlägt; oft trifft er wie bildliche Wendungen in prophetischer Rede. Wo der Text nur einen Gedanken andeutet, kleidet er ihn in eine konkrete Figur, wo er breit und lebhaft schildert, faßt Menzel den ganzen Gehalt in einer Form von packender Eindrücklichkeit zusammen.

Für Menzels Kunst gibt es kein Bildformat, sondern er schafft sich den Umfang aus dem Inhalt des Bildes, und dies mit größtmöglicher Abwechslung. Er umfaßt die ganze unendliche Skala von Kampfesbildern vom leichten Geplänkel bis zur großen Schlacht, aus der er eine scheinbar zufällige Episode herausgreift, in deren kolossalen Bewegungsgehalt — zusammen mit den illusionistischen Mitteln — er aber die Schlachtenstimmung viel

unmittelbarer erweckt, als es viele der größten Schlachtengemälde vermögen. Was frühere Schlachtenzeichner als schmückende Nebensache duldeten, erhebt er zum selbständigen Thema, und damit erreicht er diese Abwechslung, welche beim Betrachten von 100 solchen Szenen keine Ermüdung aufkommen läßt. Und dazu ist der Holzschnitt als solcher gar nicht wieder zu erkennen; denn Menzels Holzschneider erreichen mit ihm die Wirkung der feinsten Federzeichnung. Im Reichtum der angedeuteten Tonstufen, im Übergang von energischen Schattenflecken zur ganz gelösten Helligkeit, im Verweben des hellen Tageslichts, des Mondscheins und der Feuerröte, in der Eindrücklichkeit der schwarzen bewegten Silhouette wie der aus ein paar Fäden gesponnenen Form übertrifft Menzels Holzschnitttechnik selbst die Radierer und Stecher der alten Kunst.

Noch immer genügten dem peinlich Genauen seine Kenntnisse der friederizianischen Armee nicht, sondern nachdem er noch einmal alle Zeughäuser und Montierungsdepots und Bilder durchstudiert und alle Uniformen und Waffen noch am lebenden Modell durchgeprüft hatte, gab er 1857 in der Armee Friedrichs des Großen, in 453 kolorierten Lithographietafeln, Rechenschaft über seine wohl einzig dastehenden Kenntnisse, und dann trat eine neue Aufgabe an ihn heran, die Illustrierung einer Luxusausgabe der Werke Friedrichs des Großen, 30 Bände mit 200 Holzschnitten (1843 bis 1849).

Menzel hatte z. T. dieselben Geschichten zu illustrieren wie vordem, und er hob auch z. T. dieselben Momente bildlich aus dem Text heraus; aber er ist ein anderer geworden, sei es, daß ihn die Eigenschaft des Werks als Luxusausgabe, sei es, daß ihn der viel ausführlichere, sachlichere und reichlich mit Reflexionen durchsetzte Text Friedrichs zu einer Änderung des Stils veranlaßten. Früher hatte Menzel ein Volksbuch, das in keinem deutschen Hause fehlen darf, vor sich, hier das weitläufige, ausgedachte, reich dokumentierte Lebenswerk des Philosophen, und die Illustrationen beider verhalten sich etwa zueinander wie Menzels Farbenskizzen zu seinen großen Gemälden (friederizianischen Inhalts). Sie leisten dem Texte dieselben Dienste wie dem «Kugler», aber sie sind in einheitlicherem Format und größer, zeremonieller und mehr auf bildmäßige Wirkung durchgearbeitet; zum Vergleich mag auf die Darstellung des Lagers von Liegnitz und von «Bunzelwitz» hingewiesen werden; an Stelle des raschen Geschehens und der wirksamen Gegensätze der Beleuchtung ist das in seinen malerischen Werten zu genießende Stimmungsbild getreten. Und während er im «Kugler» für «Zorndorf» ein markiges Kampfbild entwirft, stellt er uns in den «Werken» in gleichem Zusammenhang die Seydlitzschen Küraffiere vor.



A. v. Menzel.
Aus F. Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen.
(Verlag von Mendelssohn in Leipzig.)



F. Hodler, Schlacht bei Näfels.
Öffentliche Kunstsammlung in Basel.



Aber die «Allegorien» sind dafür um so zahlreicher und zugleich pointierter und ausgeklügelter geworden; an Stelle des treffsicheren lakonischen Epigramms ist das symbolische Bild getreten, das um so geistvoller und gedankentiefer ist, je weniger der Text eine solche Pointe ahnen läßt. Es ist, als ob der Künstler die Geistesschärfe des Königs in diesen außerordentlich fein zugespitzten Gedanken hätte ausdrücken, zugleich aber auch den Leser für den nicht immer leicht verständlichen Text durch ein Bild entschädigen wollen. Wenn Friedrich seine Wachsamkeit gegenüber Österreich rechtfertigt, so läßt Menzel seinen Humor spielen und einen Löwen einen Elefanten umkreisen, und der König, der sich vor der Entscheidung durch Waffen gütlich mit der Kaiserin auseinanderzusetzen bemüht, wird ihm zum gutmütigen aber doch schlagfertigen Kentauren, dessen Vorschläge eine amazonenhafte Kentaurin empört abweist. Und der Tod eilt im «Kugler» als Trommler durchs nächtliche Lager bei Hochkirch, eine dem Totentanz Holbeins ebenbürtige Szene; aus der Mündung der Kanone springt ein Skelett und schleudert Blitze, wenn Friedrich an Schwerin schreibt, er fürchte sich nicht vor 700 österreichischen Kanonen, oder wenn er Instruktionen über Verwendung der Artillerie erteilt.

Seit 1849 verherrlichte Menzel seinen Helden auch in Gemälden; eine ungezählte Menge von Skizzen sind ihm, seinen Offizieren und Soldaten gewidmet, und die Großen des friederizianischen Zeitalters hat er in 12 Bildnissen in Holzschnitt verherrlicht. Dann aber mußten die Soldaten des Königs noch ihren besonderen Ruhmeskranz haben. Eduard Lange verfaßte in der «Heerschau» ein Kompendium über die Armee Friedrichs; der Künstler, der jede Uniform bis ins kleinste Detail kannte, gab einer jeden ihre besondere «Novelle» und Umgebung, und dies mit feinstem Humor, der auch mit überlegener Ironie nicht spart. Noch deutlicher als im «Armeewerk» zeigt sich hier, daß Menzel nicht sowohl die Uniformen als besonders die Menschen studierte, welche Uniformen tragen.

Die preußischen Grenadiere erwiesen dem Künstler den schuldigen Dank der ganzen Armee, als sie in den Februartagen 1905 an seiner sterblichen Hülle die Totenwache hielten.

□ □
□

Arnold Böcklin.

Die Naturromantik in Stoff und Farbe.

«Ruggiero, ich wette darauf, daß Böcklin noch heute nicht weiß, daß er so heißt – ist doch keine Illustration zu Ariost. Aber im Sommer ist das Bild gemalt, das weiß ich nicht nur zufällig, sondern das sieht man. Ich denke mir, Böcklin ging über so ein Stück weißer, unerbittlicher Sonne am Strand, und es fiel ihm (lachend) ein, wie nun erst so einem schönen Ritter in schwarzem Eisen zu Mute sein möchte, müßte er da hinüber, hindurch.»

Obschon diese Bemerkung Gustav Floerkes besser zum Abenteurer zu passen scheint, so trifft sie doch den Kernpunkt Böcklinschen Bildschaffens. Unser Maler ist keiner von den Literatur- und Geschichtsromantikern, welche durch Bilder die literarischen Kenntnisse des Publikums verdoppeln, und wer ihn auf inhaltliche Belehrung und archäologische Richtigkeit hin durchprüfen wollte, müßte sich kopfschüttelnd von dem «Dilettanten» abwenden. Aber jene «gelehrte» Zeit war vorbei, und Böcklin eröffnete uns eine neue. Man nannte ihn einen Pantheisten und dies ist richtig, aber nur in der konkretesten und lebensvollsten Auffassung des Wortes. Seine Kunst ist kein Nachdenken und Ausbauen von Systemen, sondern ein gottbegnadetes, phantasieerfülltes Miterleben aller Natureindrücke und Naturvorgänge, und dafür sind seine Gemälde kriegerischen Inhalts genau so bezeichnend wie seine Meeresidyllen. Es läßt sich verfolgen, wie er einen Gegenstand mehrfach, aber in verschiedenen Variationen behandelte, und diese Variationen bedeuteten immer eine Steigerung und Vereinheitlichung des Naturschauspiels; 1873 malte er im Ueberfall der Seeräuber allgemein gespannte Dramatik in landschaftlichem Aufbau, Naturvorgang und Figuren, 1886 ein Bild gleichen Inhalts, aber von unerhörter Düsterkeit: eine kyklopische Brücke, unheimliches, dunkles Meer vorn und vor weißem Gischt ein rot aufblitzender Pirat. Beide Male schwebte ihm die Küste von Amalfi mit ihren gegen die Seeräuber errichteten Türmen vor. Und lassen wir zur Schilderung der Kentaurenkämpfe Hanns Floerke das Wort: «Wie



A. Böcklin, Der Krieg.
Kunsthaus in Zürich.



bei den meisten Bildern von Böcklin ist der Name hier ein Notbehelf. Es ist ihm nicht eingefallen, die wilden Allüren jener Fabelwesen zu schildern, — die dichterische Bewältigung und malerische Wiedergabe von an sich nicht darstellbaren Naturvorgängen war seine Absicht. Bei einem Alpenübergang hört er den Donner der Lawinen: in ihm bildet sich die Vorstellung vom Kampfgetöse. Es muß aber ein Kampf von besonderer Art sein, ein Kampf, den unheimliche Mächte miteinander führen; denn erschreckend hallt das hundertfach differenzierte Brüllen, das die Bergwände einander wieder und wieder zuwerfen. In der Phantasie des Künstlers entstehen Kentauren, häßliche Gesellen, die mit unerhörter Leidenschaft auf dem engen Raum eines von Abgründen umdrohten, schneebedeckten Berggipfels kämpfen. So der Kentaurenkampf von 1873, im Basler Museum.

Ein fünf Jahre später entstandener (in Privatbesitz) versinnbildlicht die Entladung eines Hochlandgewitters, einen Moment, da die Welt in Flammen aufzugehen droht. Grelle Lichtblitze und rotbeglühte unheildrohende Wolkenfinsternis. Es ist der Augenblick vor einem furchtbaren Donnerschlag, der durch den zum Niederschmettern erhobenen Felsblock (der auch auf dem ersten Kentaurenkampf den Höhepunkt des Getöses ausdrücken soll) des einen Kämpfers sinnfällig gemacht wird. Ein gewaltiges Lied auf die Kraft der Elemente. Die von einem Blitzstrahl erschreckte Landschaft ist ganz zurückgeschoben, man erblickt sie mit ihren sturmgebeugten Bäumen nur zwischen den Beinen der Kämpfenden hindurch. Und dies erhöht die Mächtigkeit des Vorgangs.» Vielleicht waren aber auch Erinnerungen an die miterlebte Pariser-Revolution, die unauslöschliche Eindrücke in ihm hinterließ, beim Schaffen solcher Kompositionen mittätig.

Im Basler Bild hat Böcklin den Kampf abgestuft und ihn in einen ziemlich ruhig verlaufenden Umriß einbezogen; es herrscht kalte, wolkige Bergstimmung in menschenferner Öde. Bestialisch tobt der Kampf auf dem jüngeren Bild; rasend erhebt sich der schleudernde Kentaur, und als ob Berge gespalten würden, klafft ein Abgrund zwischen ihm und den anderen Kämpfenden. Die Bilder gehören zu den gewaltigsten Zeugnissen von Böcklins Miterleben der organischen Natur, die er auf ungezählten Wanderungen durchstreifte und mit adlerscharfen Augen in ihrem innersten Wesen und Weben erkannte. Aber sie hatte für ihn auch Seele, eine große, mächtige Seele, und ihrer Erkenntnis und ihrem Ausdruck in Formen und Farben war Böcklins langes und reiches Künstlerleben gewidmet. Diese Weltseele demütigte ihn nicht wie der Erdgeist den vermessenen Faust, sondern dem liebevoll Schauenden und naiv Neudichtenden öffnete sie sich willig in ganzer unermeßlicher Größe.

Seine Krieger bringen stets eine ganz bestimmte und zielbewußte Note ins Bild. Da schleicht in verlassener Bergwildnis ein Trupp roter Krieger die Anhöhe hinan, einem verfallenen Schlosse zu, das sich kaum vom phantastischen Felsen unterscheidet; welch herrliche Erzählung lassen diese roten Mäntel der Soldaten in der trostlosen Öde ausdenken! (Bergschloß, 1871.) Und wie spricht die Naturfreude des Frühlingstages aus den maurischen Reitern, die in roten Mänteln auf weißem Pferd aus ihrem Kastell heraus über den blühenden Anger reiten; mehr als viele Novellen sagen uns diese unbewußten und doch so markanten Träger der herrlichen Landschaftsstimmung (Der Ausritt, 1873). Fleiner erzählt, Böcklin habe die kriegerischen Altertümer im archäologischen Museum in Florenz nicht betrachten können, ohne jene Krieger lebend zu schauen. «Er malte sich aus, wie diese Bronzegegenstände und schönen Glasvasen gefunkelt, wie stattlich die Menschen in ihrem Goldschmuck mit ihren Ketten und Spangen ausgesehen haben müssen, und der Krieger, dessen Überreste in einem Glassarge ruhten, stieg leibhaft vor im auf im glänzenden Helm und Harnisch, mit der schimmernden Goldkette auf der Brust und dem Speer in der Hand, das blanke Schwert im Gürtel, ein sonnbestrahlter Held, blendend und weithin leuchtend. Böcklin sah mit einem Schlage nicht mehr die einzelnen Gegenstände, sondern seine bewegliche Phantasie schaute dieses untergegangene Geschlecht, wie es lebte und hauste im Gemach mit prächtigen Vasen und Ampeln, den Tischen von Bronze, die Frauen in reichem Schmuckbehänge, und wie die Männer auf metallbeschirrten Pferden über das Feld jagten, und auf dem Hügel vor dem Waldrande die Kriegerschar in schimmernden Rüstungen die Reihen zum Kampf ordnete, von der hellen Sonne beschienen, daß es drohend über das ganze Land hin wie Wetterleuchten blitzte und flammte, dem Feinde zum Schrecken.»

Das hatte er 1881 im «Gotenzug» gemalt, wo in sturmdurchtobter Apenninenwildnis, im Gewitterregen, in der Nähe eines Räubernestes, am Rand der Campagnawüste, bei zerzausten Bäumen, wilde, gerüstete Kriegerscharen umherstreifen, Vieh wegtreibend, den Durst im fast vertrockneten Bache löschend. Und die beiden prächtigen, trotzigen Reiter vorne sind die rechten Sturmvögel der Völkerwanderungszeit, unter deren Schlägen das alte Römerreich zusammenkrachte. Und so malte er später (1889) noch viel einheitlicher und schlagender den Kimbernkampf auf der Holzbrücke. Die Linie: Tizian, Rubens, Böcklin, ist eine von denen, welche, noch unbemerkt, aber sicher durch das Labyrinth künstlerischer Gedankenentwickung leitet. Böcklin will (in der zweiten Version seines Themas) keine

malerisch gesteigerte Landschaft und keine kunstvoll aufgebaute Schlacht-komposition; seine primitive Holzbrücke beugt sich fast bis ins Wasser unter dem Druck der Rosse und Menschen. Edle und unedle Rassen ringen um ein Fußbreit Platz; aber das Aufwirbeln, Aufstauen, Heransprengen und Aneinanderschlagen, das quirlende Drehen rasender Leiber, das hat Böcklin als das Beste von Rubens übernommen, nur mit einer bewußten Änderung in einem Kampf zwischen Kulturvolk und Barbaren; dies und nichts anderes soll der Beschauer sehen.

Vielleicht wirkte noch anderes zur Entstehung solcher Kampfbilder mit als das miterlebende und geistig schöpferische Betrachten von Altertümern: nämlich Jugendeindrücke von Kämpfen, denen er selbst beigewohnt und Bilder aus dem deutsch-französischen Krieg; sein zerschossenes Haus in Kehl offenbart mehr Kriegsstimmung als manches offizielle Schlachtenbild.

Nicht anders war es mit den Dichtern, die Böcklin am liebsten las; aus Homer und Ariost holte er nicht erzählende Episoden, sondern Naturstimmungen, und diese lösten in seiner unerschöpflichen Phantasie und seinem ungeheuren Gedächtnis neue Lebewesen aus, die ja entfernt an die Helden der Epen erinnerten — aber auch ohne diese als Gestalten von allgemein und ewig gültigem Wert verständlich waren. Im Heiligtum des Herakles (1879) werfen sich Soldaten erschauernd vor der Weihestätte in furchtbarster, stürmischer Wildnis nieder — selbst die rohesten Krieger vermögen der mystischen Macht uralter Heiligtümer nicht zu widerstehen — aber einer trotzt dem Sturm und hütet den Baum und Bezirk seines Gottes gegen jeden Angriff; so liegt in dem Bilde griechischer Vorzeit eine Kraft hesiodischer Theogonie. Und einmal hat Böcklin irgendwo im Rasenden Roland von einem Zweikampf zwischen Rittern gelesen, aber was wäre das für ihn ohne die Gefahr einer schmalen Brücke über tief unten zornig schäumendem Bergbach, ohne die unheimliche Dunkelheit einer Felsschlucht und das prächtige Schauspiel hellbeleuchteter Gipfel? (Kampf auf der Brücke, 1882.) Es gibt für Böcklin keine Ritterromantik, ohne daß die Natur die Trägerin des Grundgedankens wäre.

Überhaupt hat er alle ritterlichen Themata entweder viel tiefer erfaßt und damit wieder mit Naturstimmungen verwoben, oder er hat sie mit so feiner Ironie behandelt, daß jeder merkt, für Böcklin waren sie keine geschichtlichen, sondern höchstens malerische Ideale; oder es bricht sich seine bacchantische, unverwüstliche Lebenslust Bahn wie im Orlando (1894).

Mit der Vertiefung seiner Gegenstände und der Größe seiner Formen wächst auch die farbige Anschauung; aus lauter eindrücklichen und gewaltigen Farbenstrophen bauen sich seine letzten Gedichte auf, und es ist,

als ob er gar nie anders als in Farben gedacht hätte. Bei keinem Zeitgenossen ist die Farbe so sinnlich, so blühend und sprühend – und von so unwidersprechlicher, subjektiver Wahrheit.

Angelica, vom Drachen bewacht (1873), ist noch novellistisch empfunden, aber mit welch feiner Differenzierung: Ruggiero findet das gesuchte Abenteuer in der Wildnis, Angelica, gefesselt und vom Drachen umschlungen, hört das Kommen und lehnt sich zurück, um die nahe Rettung zu sehen, aber schon hat auch der Drache etwas gewittert und lauert. Aber 1879 baute Böcklin eine ähnliche Episode aus lauter großen Farben auf: die nackte Angelica, von einem Schrecken befreit, schauert vor dem unbekannten, dunkeln Krieger mit seiner etwas plumpen und zutäppischen Ritterlichkeit, die fast mehr nach Raub als Befreiung aussieht; das emporschielende Auge des abgeschlagenen Drachenkopfs aber ist wie ein aristophanisches Witzwort zu der noch nicht ganz geklärten Situation. Böcklins Abenteurer (1882), diese monumentalste Ausprägung unbändigen Eigenwillens und eiserner Trotzigkeit, die eben, einem Colleoni gegenüber, den Vorzug der Kontraste voraus hat und deshalb die äußern Mittel nicht fast bis zum Reißen zu spannen braucht, sie schlägt alle Ritter der «historischen» Zeit ins Schattenreich hinab. Totes, helles Meer, heller Hügel voll Gebeine, helle, totenstille Luft, ein regungsloses Segelschiff, und über die Gebeine knirscht der Huf eines dunkeln, stierenden Rosses, das sich mühsam den flachen Hügel hinaufschleppt und Tod und Verwesung wittert, und dieses Roß wölbt den Rücken empor und trägt einen Triumphator ohne Lorbeeren und ohne antike Schönheit, nein, einen mit Landsknechtbart und kurzgeschorenem Kopf und Stiernacken; er überragt den Hügel, drückt das Pferd beinahe zusammen und reckt sich über den Horizont hinaus; unbändiger Wille in Umriß und Ausdruck und Farbe.

Horazische Trinkerstimmung hatte Böcklin in die verlotterte, altrömische Weinschenke, die im Gestrüpp zu versinken droht, gemalt (1864), eine plautinische Szene mit Lärmen und Gröhlen, Saufen und Schnarchen tobt in den unbändig lustigen, weintrunkenen Farben des Bacchanals (1885).

Aber bald kamen dem Maler Gedanken der Heimkehr, des Ruhebedürfnisses, der friedsamen Stille nach dem Reislauf des Lebens; Böcklins heimkehrender Landsknecht (Heimkehr, 1888) fühlt ganz anders als die Haudegen und Wüstlinge Urs Grafs. Aber alles ist so elementar groß aufgebaut, daß keine weichliche Sentimentalität aufkommen kann; in abendliches Dunkel gehüllt steht das elterliche Haus mit dem erleuchteten Fenster; am Rande des Weihers sitzt der Heimkehrende und blickt hinab und gedenkt ferner – ferner Tage, aber groß und mächtig erscheint sein

Umriß vor der klaren, reinen Luft im Wasserspiegel; packende Gemütstiefe und beherrschende Größe, Schatten und friedliche Enge da, Licht und unendliche Weite dort; dies vermag Böcklin zu vereinigen. Bei einem Abendspaziergang in der Umgebung Zürichs hatte er, an einer besonders traulichen Stelle, den Gedanken zu diesem Bilde gefaßt.

Es gab für den Maler keine Begriffe und keine Gedankenblässe, und am wenigsten konnte ihn die Vorstellung des Krieges zu gekünstelten Abstraktionen verführen, besonders zu einer Zeit, wo er schon ganz Herr seiner Farbe war. Aber vier Gestalten, hoch über einer italienischen Stadt mit fester, beruhigter Silhouette und flacher Ebene davor, schien ihm noch zu kompliziert; wie bei anderen Bildthemata ging er auch hier auf monumentale Vereinfachung aus. So kam er von den gleich Gespenstern durch die Lüfte sausenden Reitern zum langsam, sicher, unheimlich lastenden, zermalmenden Verderben. Die drei Reiter des Zürcher Gemäldes «Der Krieg» (1896) sprengen den Raum und erdrücken das altdeutsche Städtchen mit seinen Spitztürmen. Wie der germanische Gott Thor schwingt in rotem Mantel die Zerstörung den Hammer und reißt das fahle, schreiende Pferd, von dessen Hufen das Blut tropft, am Zügel; mit aufgeworfenen Armen zerreißt die leichenfarbene, schlangenhaarige Rache die dunkle, verderbliche Wolke, indes ihr Roß alles zerstampfend einhersprengt; sein im Todeskampf röchelndes, dunkles Pferd jagt der mähende Tod, ein fast verwesener Leichnam, dahin. Seine Farben bedeuten: Blut, Nacht und Moder. Mit der überwältigenden Wucht der Erzählung und den elementar großen Farben sagt uns Böcklin das, was die Liniengröße von Dürers apokalyptischen Reitern am Vorabend der Reformation verkündet hatte.

□ □
□

Ferdinand Hodler.

Das monumental-rhythmische Schlachten- und Kriegerbild.

Hodlers Auffassung steht in großem und imponierendem Gegensatz einmal zu der erzählenden, an Tatsachen und Objekte gebundenen und durch sie bedingten Kunst, und ferner zu der ausschließlich farbigen Wertung der Gegenstände; und weil sich seine Geschichtsbilder nicht wie die alten bequem ablesen lassen, und weil seine Krieger nicht so dastehen «wie andere Menschen», begegnet der Künstler auch heute noch schroffer Ablehnung. Die alte Kunst hatte sich von großer, geschlossener Einheit zur unendlichen Vielheit entwickelt; sie erstreckt sich vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hodler zwingt die Vielheit wieder zu großer Einheit zusammen; aber er kehrt damit nicht etwa zum Mittelalter zurück, denn er gibt nicht die für dekorative Zwecke wünschbare Auswahl von Objekten, sondern er ist Künstler der Gegenwart, weil er alle Objekte und Ausdrucksformen um eine einzige Idee sammelt, und diese gewaltige Konzentrierung, dieses Schauen im Großen, dieses Entkleiden des Grundgedankens von allem Zufälligen, Spielerischen, Vorübergehenden, sie ist der Generation der historischen Genrebildchen unerträglich. Mit photographischer Nachbildung der Natur hat Hodlers Kunst nichts zu tun, sie zwingt zum Aufsuchen des Grundgedankens und zur Erkenntnis seiner Abwandlungen im Bildrhythmus, desjenigen Rhythmus in Formen, Bewegung, Stellung und Gesten, welchen das ungeübte, durch das Vielerlei verwirrte Auge nicht zu begreifen vermag.

Wie kam nun Hodler dazu, das Schlachtengemälde über alles Erzählerische, Individuelle, Zufällige hinaus zur monumentalen Festlegung eines einzigen Grundgedankens in so und so vielen Einzelabwandlungen zu erheben? Nach seinen eigenen Äußerungen sieht der Künstler die ganze Natur als Parallelismus, als herrliche Ordnung; er empfindet am stärksten den Reiz der Wiederholung und sieht die Welt als Harmonie; er sieht Einheit im Tannenwald und in den Trümmern des Bergsturzes, im wolkenlosen Himmel und ruhigen See, Einheit in Proportionen, Linien und Farben, Einheit in allen Lebensäußerungen der Menschen; er sieht nicht, was die

Menschen trennt, sondern was sie vereinigt. Dieses im Mittelalter so stark entwickelte, aber nur dekorativ verwertete Gefühl für Harmonie der Erscheinungen führt den Maler zur Darstellung von Stoffen und Seelenzuständen, in welchen gerade die Einheit der Empfindung am stärksten zum Ausdruck kommt. Und dieses felsenfeste Bewußtsein von Einheit im Parallelismus der Einzelerscheinungen übersetzt sich nach den logischen Gesetzen künstlerischen Schaffens nach außen in den formalen Parallelismus der dargestellten Erscheinungen. Dieser Parallelismus – als absoluter und rhythmischer – besteht in Wiederholung des Einzelnen und bewirkt Steigerung der Ausdruckskraft. Im formalen Ausdruck treffen sich also rhythmisch gegliederte Einheit der Empfindung und der Rhythmus in den Verhältnissen und Bewegungen des menschlichen Körpers, für den Hodlers Augen ja ganz besonders geschärft sind. Es gilt, die Logik zu erkennen, nach der sich die Bewegungen vollziehen; es gilt, den logischen Zusammenhang zwischen Empfindung und Bewegung im Charakter des festen, linearen Umrisses zu erschöpfen, und deshalb: Wehe denen, die dem Umriß seinen Charakter rauben und ihn schwächen!

Hodler skizzierte mit Vorliebe nach den prächtigen Kriegergestalten der alten Schweizerkünstler, und niemand wird eine gewisse Geistesverwandtschaft zwischen beiden bestreiten wollen, ja sie mag sogar denen ganz besonders ins Bewußtsein geprägt werden, welche verwandte Stileigentümlichkeiten bei den alten Künstlern gelten lassen oder bewundern, bei Hodler aber verurteilen. Und dennoch, wie groß ist der Unterschied in der Absicht! Hodler zeichnet Krieger, um sie nachher in großem Maßstab in Malerei auszuführen. Urs Grafs Serie von Bannerträgern bedeutet die dreizehnfache Abwandlung ein und desselben Themas, eine lockere, nur durch äußere, künstlerische Erwägungen bedingte Aufreihung, die sich noch weiter fortsetzen ließe und nur auf Überraschungen ausgeht; daß es nur auf den Reichtum an Erfindungen abgesehen ist, geht daraus hervor, daß auch Einzelfiguren genau dieselben Stellungen zeigen, wie die Glieder der genannten Serie. Hodlers bewegte Einzelfiguren sind nur als Glieder von Gruppen, nur als Abwandlungen des einzigen Grundgedankens zu verstehen; sie verlangen Wiederholung oder Gegensätze. «Jede Linie wird gemessen, jede Masse für das Gleichgewicht im Bilde abgewogen, die Figuren werden hin und her geschoben, visiert, im Rahmen konturiert, als Silhouetten gegen einander abgestimmt, um des einen Endzwecks willen: in der ausdrucksfähigen Figur den Linienzug, das Massenverhältnis, das Bewegungsmoment, die sprechende Kurve, die redende Geste, den Wohlklang der Grundform so festzuhalten, daß die Einheit der Komposition

einen Notwendigkeitscharakter hat. Bei einem historischen Gemälde liegt aber diese Notwendigkeit nicht im Kostümlichen, noch in irgend einem Grade der historischen Treue, sondern in dem dynamischen Wert der bewegenden seelischen Kräfte» (Weese). Seine Folge von Kriegern enthält vorwiegend ruhige Gestalten; aber auch in der Einzelfigur hat der Künster gelegentlich höchste Leidenschaft entfaltet, so im «Guerrier furieux» (Genf).

In der «Schlacht von Näfels» (Kunstsammlung in Basel) prägte Hodler in fünf Kriegern, drei Österreichern in Harnisch und zwei Schweizer Sennen, die unerschütterliche Dauer des Kampfs, das unablässige Drauflosschlagen, das Vordringenwollen der Feinde und das felsenfeste Dastehen der Verteidiger, den absoluten Willen zum Sieg in äußerster Kraftanstrengung aus; und weil bei allen Empfindung d. h. Willenseinheit herrscht, so muß sie sich im klar herauskristallisierten Parallelismus der Bewegungen ausprägen. Fünf Gestalten, nicht mehr und nicht weniger, sind zur Logik des Rhythmus notwendig, und Symmetrie der Anordnung ist selbstverständlich, aber keine dekorative, sondern eine durch fein berechnete und begründete Abweichungen belebte. In der Dreizahl der Österreicher soll die Übermacht symbolisch zum Ausdruck kommen; der mittlere, etwas höher als die beiden Partner, schließt die Gruppe zusammen, nimmt das Gemeinsame der Eckfiguren auf und vereinigt ihre Gegensätze, und in diese drei an sich unverständlichen Faktoren greifen die zwei andern so ein, daß die rhythmische Gruppe vollkommen und abgerundet dasteht. Vorn das Grundprinzip des Kampfs durch rhythmische Wiederholung zur höchsten Intensität gesteigert; im Hintergrunde die Schlacht, nicht nach altem Rezept «verständlich», sondern nach künstlerischer Empfindung eindruckswahr gestaltet, nämlich als dichtes, wogendes Gewühl. Und daß es sich wirklich um die Schlacht bei Näfels handelt, sagen der steile Bergabhang und die geschleuderten Felsen und Baumstämme. Aber die Rüstungen sind nicht die des ausgehenden 14. Jahrhunderts! Freilich ignoriert Hodler die Vorschriften der Waffenkunde und wählt diejenigen Rüstungen, welche zu den Hemden und Beinkleidern der Schweizer den künstlerisch notwendigen Gegensatz im Umriß ergeben.

Das Freskentriptychon der Schlacht von Marignano (in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums) bedeutete bis zu seiner Vollendung einen harten Krieg für den Maler; galt es doch, die offizielle Anerkennung seiner Kunst zu erreichen. Und heute scheint es, als könnte das Fresko gar nicht mehr anders sein. Freilich, im ersten Anlauf war er nicht zu dieser überwältigenden Komposition gelangt, die in wenigen Figuren den weltgeschichtlichen Wendepunkt für die Schweiz zusammenfaßt. In seinen Entwürfen tobt noch der furchtbare Kampfesmut, aber im Fresko (Haupt-

bild) sind die Würfel gefallen: Rückzug nach ruhmvoll verlorner Schlacht, eisenharter Trotz neben gebeugtem Stolz, dumpfer, schwerer Schritt, aber noch immer ragende Lanzen und wallende Banner; Schreiten, Tragen und Waffengeklirr – und plötzlich – Fläche und Öde und trostlose Dehnung, in der Tote und Verwundete versinken – der Schrecken des Schlachtfeldes in großer Einheit. Wuchtig wie die Krieger selbst muß auch der Umriß ihrer Gruppe sein; es sind etwa zwanzig Soldaten, Helden der Tragödie: «Drückt ein Gegenstand Trauer oder Schmerz aus, so erhöht die Wiederholung die Traurigkeit. So bewirkt also die Wiederholung eine Steigerung der Intensität» (Hodler). Aber jener Recke, der abseits von der Gruppe steht, die Füße im Boden festrammt und die Hellebarde umklammert, stört er nicht die Einheit? Den Rückzug dieser Helden kann nur ungebeugte, unbändige, bis zur höchsten Spannung entfaltete Kraft beschützen, ausgedrückt in dieser plastisch schlagenden Figur vor der Öde des Schlachtfeldes. «Die Verschiedenheit,» belehrt uns der Künstler, «ist ein Element der Schönheit wie des Parallelismus, vorausgesetzt, daß man sie nicht übertreibt. Denn allein schon der Bau unseres Auges bedingt, daß wir Verschiedenheit in einen Gegenstand von absoluter Einheit hineintragen.»

Wie also im Einzelbilde alle Figuren Abwandlungen eines einzigen Grundmotivs zu sein pflegen, so rahmt Hodler das Mittelfresko mit dem Rückzug mit zwei Flügeln ein, welche eine neue Variation des Themas bedeuten: der löwenkühne, jugendliche Held, der, ein Symbol der alten Schweizergröße, die Ehre bis zum letzten Blutstropfen verteidigt; aus einem Haufen von Menschentrümmern stemmt er sich auf, wirft sich zurück und holt zum Schlag aus; Menschentrümmer sinken vor ihm zurück; er will den Sieg erzwingen; das Schweizervolk kämpft seinen letzten großen Kampf. Aber der zum Krüppel hingemähte Fähnrich, der krampfhaft Fahne und Schwert umklammert, den Oberkörper emporquält und rettungslos unter verstreute Überreste von Kriegern gebannt ist – ein vom Blitz zerschmetterter Baum unter umhergeworfenen Felsblöcken – sagt, daß Helden auch zu sterben wissen.

Auch beim Auszug der Jenenser Freiwilligen von 1813 gelangte Hodler schließlich von einer detaillierten und episodenreichen Auffassung, welche vielleicht die kunstrichternde Allgemeinheit lieber gesehen hätte, zur Herausarbeitung des Heroischen, zur Klarlegung der ganzen Größe jener Zeit, zur einzig wahren Beantwortung von Fichtes Reden an die Nation. Hinreißend ist die Lebhaftigkeit, mit der die Söhne des Vaterlandes in den Waffenrock fahren, den Tornister aufschnallen, sich aufs Pferd schwingen und in Kampfesbegeisterung aufjubeln; das konnte keine Biedermeier-

bedächtigkeit, mit der unvermeidlichen Rührnote, darstellen. Und die Pferde stampfen vor Erwartung, und schon rücken in sechs Gruppen und doch unabsehbar die Kolonnen aus, nur Gehorsam, Wille und Siegeszuversicht. «Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte,» dröhnt ihr eherner Schritt. Unten die Einheit des Willens in verschiedener Tätigkeit, oben die absolute Einheit im Rhythmus der marschierenden Gruppen, die zur unwiderstehlichen Notwendigkeit wird in der Abfolge der geometrischen Figuren, welche die fest gestampften Beine mit der Bodenlinie bilden. Für Hodler ist die Weltgeschichte kein Aufreihen von Tatsachen, sondern in jedem Ereignis erkennt er die Einheit der Kräfte, die es erzeugt haben. «Denn über allen Werkzeugen des Sehens steht das Gehirn. Es vergleicht die eine Harmonie mit der anderen und entdeckt so die wirklichen inneren Zusammenhänge der Dinge. Und aus dieser Tätigkeit des Gehirns, zusammen mit den Erfindungen des Herzens, werden neue Herrlichkeiten geboren. Das Kunstwerk wird eine neue Ordnung offenbaren, die den Dingen innewohnt, und das wird sein: die Idee der Einheit.»



Die Kriegs- und Todesallegorie.

«Und ich sah und siehe ein weißes Pferd, und der darauf saß, hatte einen Bogen; und es ward ihm eine Krone gegeben, und er zog aus als ein Sieger, und daß er siege. — Und es zog aus ein anderes Pferd, ein feuerrotes, und dem, der darauf saß, ward Macht gegeben, den Frieden von der Erde zu nehmen, und daß sie einander würgen sollten; und ihm ward ein großes Schwert gegeben. — Und ich sah und siehe ein fahles Pferd, und der darauf saß, dessen Name ist der Tod; und das Totenreich folgte ihm nach, und ihnen ward Macht gegeben über den vierten Teil der Erde, zu töten mit dem Schwert und mit Hunger und mit Pest und durch die wilden Tiere der Erde.»

Nicht als prächtigen Kampfgott, nicht als überlegene Kriegsweisheit, nicht als verkörperte Siegesherrlichkeit, sondern als furchtbare todbringende Macht, wie sie sich orientalische Phantasie ausdachte, kannte das nordische Mittelalter den Krieg; der Offenbarung Johannis allein scheint es daher die ikonographische Grundlage für die Kriegssymbole verdankt zu haben. Der zeitlichen Aufeinanderfolge der Visionen im Text entsprach in der bildlichen Darstellung eine räumliche Trennung; die Reiter zeigten die dort vorgeschriebenen Attribute; gelegentlich erscheint der zweite Reiter als gerüsteter Krieger, zuweilen besonders schreckhaft mit Flügeln am Haupt; ihm drückt der Arm Gottes das Schwert in die Hand. Alles Grausen mittelalterlicher Phantasie lassen die Maler, den Textworten entsprechend, beim vierten Reiter walten: er sitzt gelegentlich als Leichnam auf seinem Pferd, und hinter diesem öffnet sich der Höllenrachen und speit Flammen, Menschen und Teufel aus. Erst Dürer brachte das Schreckhafte der Vision durch Vereinigung der vier Reiter zu einer einzigen Gruppe und durch schärfere individuelle Unterscheidung der Reiter und ihrer Pferde zu schlagendem Ausdruck; daß der Holzschnitt der Nürnberger Bibel von 1483 die vier Reiter in einem Bildrahmen vereinigte, war noch nicht das Entscheidende gewesen, weil die Reiter, einer hinter dem anderen aufgestellt, trotz Wechsel von Front- und Profilansicht, nicht mehr Ausdruckswert be-

faßen als diejenigen der älteren Handschriften. Nur durch Vereinigung gab Dürer dem Gegenstand die überwältigende Kraft einer Weltuntergangs-episode.

Aus der Gruppe der vier apokalyptischen Reiter löste sich aber als anschaulichstes Symbol der berittene und bewaffnete Tod, als abgemagerte Gestalt oder als Skelett, mit Sense und Beilen oder mit Schwert (nachweisbar im 14. Jahrhundert); er ist also mit der Vorstellung des Krieges identifiziert und bedeutet das durch den Krieg und seine Mittel verursachte Massensterben. Der Tod, jeweilen mit den modernsten Kriegswaffen ausgerüstet, hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten. — Die alte Legende von den drei Lebendigen und drei Toten erschien im kriegerischen Reformationszeitalter ganz im Sinne der Landsknechtstimmung umgewandelt; eine auf eindrückliche Helldunkelwirkung angelegte Zeichnung Hans Baldungs (Albertina in Wien) ist weit über die ältere Gegenüberstellung der Lebenden und der Leichname hinaus; sie hat die Legende als Szene von furchtbarster Dramatik erfaßt, indem im Walde drei Krieger zu Pferd von drei z. T. aus der Luft herabsausenden Skeletten überfallen, mit Sense und Stock angegriffen oder am Mantel gezerrt werden.

Einen wesentlichen Anteil an der Verbindung von Krieg und Tod haben, wie früher gezeigt wurde, auch die Totentänze, und zwar läßt sich nachweisen, daß bei der genrehaften, szenischen Ausbildung, welche die einzelnen Bildgruppen etwa seit Beginn des 16. Jahrhunderts erfuhren, das soldatische Element zunimmt; es sind nicht mehr nur Ritter und Edelmann, die gerüstet erscheinen, sondern die verschiedenen militärischen Grade treten auf. Die Totentänze von Basel (Großer Tod), la Chaisedieu und eine Holzschnittfolge aus Lübeck (1489) kennen je einen Krieger, derjenige Niklaus Manuels zwei Ritter und einen Soldaten, Holbeins «Totentanz» deren 2, das Totentanzalphabet dagegen nur einen Krieger; aber ein gedruckter französischer Totentanz vom Beginn des 16. Jahrhunderts führt den connétable, chevalier, homme d'armes und hallebardier auf. Rudolf Meyers Kupferstichfolge (1650) bringt den Ritter, Hauptmann und Fähnrich, die Gemälde in der Gruftkapelle auf dem Kirchhof zu St. Peter in Straubing Altstadt (1763), den Ritter, den Feldherrn, der beim Aussinnen einer Kriegslist vom Tod überrascht wird, und den Hauptmann, der seine Soldaten gegen den Tod kommandiert. In den Texten kehrt bei den Kriegern regelmäßig der Gedanke der Nutzlosigkeit des höchsten Mutes gegenüber dem unbesiegbaren Feinde wieder; aber zu einer Zeit, in welcher der humanistische Begriff des Mars schon längst Gemeingut geworden war, brachte der von Michael Renz gestochene Totentanz (1767) ein Wortspiel, das die Ironie

des Vorgangs noch zuspitzt. Der Tod, als schwarzes Gespenst mit Helm, Bandelier und Mantel, hat den Ritter vom Pferd geworfen, durchstößt ihn mit der Partisane und höhnt ihn. J. R. Schellenberg läßt in «Freund Heins Erscheinungen» (1785) nicht mehr die alten Stände, sondern die Menschen im täglichen Leben vom Tode überrascht werden; der Tod tritt als Werber auf, weist keinen Soldaten ab und sorgt dafür, daß keiner die Kapitulation bricht; er verheißt ihnen im Werberhaus «Am schwarzen Tor» Zuflucht vor allem menschlichen Elend; aber erst, wenn er sie alle beisammen hat, wenn er sie zur Schlachtbank führt, erkennen sie, wer er ist; eine Ironie, die schon auf Rethel hinweist. Den kommandierenden General läßt Chodowiecky bald von Skeletten mit Sense und Gewehr überfallen werden, bald läßt er einen Totenkopfhusaren auf einem Pferdeskelett in seinem Zelt erscheinen. Im 19. Jahrhundert wurde die alte feststehende Folge der Totentanzbilder meistens durchbrochen, zu Einzelepisoden umgestaltet aber dafür mit politischer Satire gesättigt. Rethels Holzschnittfolge (1849) faßt ein einziges revolutionäres Ereignis, das der Tod als Feind der Menschen anzettelt, durchführt und dessen Folgen er triumphierend genießt, zu einer Tragödie mit Vorspiel und 5 Akten zusammen; die Parallelerscheinung «Noch ein Totentanz» (München 1848) entbehrt dagegen der dramatischen Vertiefung und Steigerung.

Aber noch einen weiteren Gedanken hat die nordische Kunst für Krieg und Tod wirksam verarbeitet; der Text der Offenbarung spricht vom Totenheer, das dem vierten Reiter, dem Tode, nachfolgte und alles auf Erden mit Krieg, Hunger und Pest vernichtete. Jean Colombe, der im Dienste Herzog Karls von Savoyen die «Très riches Heures du duc de Berry» noch mit einer Anzahl neuer Miniaturen ausstattete (bis 1485), stellte dar, wie ein Heer bewaffneter Kadaver dem keineswegs schreckhaften, nur ein Schwert schwingenden apokalyptischen Reiter vorangeht, durch den ganzen Kirchhof hindurch und eine große Schar von Kriegern in jähe Flucht jagt. Nicht direkt hängt damit eine Gruppe von Bildern zusammen, welche den Schutz eines frommen Ritters durch bewaffnete Todesgestalten, seine Ahnen, gegen seine Feinde, zum Gegenstand haben, so die Handzeichnung eines anonymen Schweizer Künstlers (Öffentliche Kunstsammlung in Basel): Skelette stürmen aus dem Beinhaus hervor, und das große Freskobild im sogen. Beinhaus von Muttenz 1513 (wahrscheinlich eine Kapelle der Laienbruderschaft des heiligen Arbogast): Alle Toten, die auf dem genau abgebildeten Friedhof von Muttenz bestattet lagen, scheinen auferstanden zu sein, mit Sensen, Spießen, Morgensternen, Rechen und Bogen bewaffnet, kommen sie, einzeln und in ganzen Rotten aus dem «Beinhaus», hinter der Kirche

hervor aus dem Torturm, und während draußen vor der Friedhofmauer Ritter gegeneinander kämpfen und zugleich vom Totenheer bedroht werden, kniet der Stifter unangefochten und unerschrocken im Kirchhof *).

Am ausführlichsten behandelte Pieter Brueghel d. ä. den apokalyptischen Text; der Tod, in unzähligen Gestalten, hat die Macht über die Erde gewonnen; bewaffnete Totenheere brechen überall hervor und bemächtigen sich der Menschen um sie auf diese oder jene Art des Lebens zu berauben; jählings werden sie überfallen, hingemäht, erschlagen, erstochen, ins Wasser gestürzt, in Netzen gefangen; höhnend ziehen vermummte Skelette offene Särge mit Pestleichen davon; ein Karren voll Schädel fährt über die Menschen hinweg, die der Hunger zur Erde geworfen hat. Kaiser und Kardinal fallen dem Tod zum Opfer. Zum Tage des Gerichts bläst ein Totenchor in Leichentüchern die Posaunen. Nicht die Ausführlichkeit allein ist das Wesentliche, sondern die wilde, burleske Darstellung des Ganzen, die ja seit Hieronymus Bosch für die Niederländer nichts Ungewohntes, ja vielleicht die einzig volkstümliche Auffassung war.

« Memento mei » hat Dürer eine seiner formengewaltigsten Zeichnungen betitelt (1505); der gekrönte Tod auf einem abgezehrten Pferd, tückisch und unheimlich daherschleichend; im Anschluß an frühere Bilder mit dem Tod als hereinbrechendes Verhängnis und unbesiegbarer Feind für die Krieger, aber mit ähnlicher dominierender Wirkung wie Dürers Zeichnung erscheint der Tod als Triumphator im 17. Jahrhundert, viele siegreiche Feldherren sah jene Zeit, aber der Sieger über alle war der Tod; so läßt ihn Stefano della Bella daherreiten; es gibt kein Halten vor ihm, sein Anblick, sein Aufputz, das Ungewohnte in der Art, die Zügel zu halten, alles jagt die Heere in die Flucht, und des Triumphators Soldaten, Leichname und Skelette fegen die Soldaten von der Erde weg.

Die italienische Kunst brachte wohl den « trionfo della morte » zu höchster Eindrücklichkeit, aber nicht wie der Norden im Zusammenhang mit dem Krieg; dafür war hier anscheinend dies antike Kriegssymbol des Mars häufiger, meist allerdings als Sternbild oder in Bilderfolgen der antiken Götter; der nordische Humanismus hat dann den Begriff in Kalenderbildern weiter entwickelt (Beham). Erst dem Barock war es aber vorbehalten, alle mit dem Begriff Krieg und der Figur des Mars verknüpften Vorstellungen von der Gebundenheit der rein allegorischen, isolierten Figur zu befreien und zu dramatischen Vorgängen auszugestalten oder die Gestalten so zu vertiefen, daß sie aus ihrem eigenen Wesen heraus neu ge-

*) Gef. Mitteilung von Prof. E. A. Stückelberg.

schaffen erscheinen. Es war der Allegorien und Götter genug und übergenug; aber Rubens hat ihnen die gleiche Lebensfülle verliehen wie seinen Kriegern und Bildnissen, und wie Velasquez seinen Königen und Höflingen auf den Grund der Seele schaute und bei vollkommen äußerer Ruhe gleichsam den Wechsel der Gedanken und Empfindungen erriet, so malte er den Mars nicht als tobende Barbarei und nicht in behaglicher griechischer Ruhe, sondern sinnend, brütend und lauernd; das Primäre sind Gedanken und Pläne und was der Krieg denkt und will, ist nur Unglück und Verderben, im Schatten und Verborgenheit ersonnen; im Schild spiegelt der rote Mantel Blutstropfen (Prado-Museum Madrid). Neu und gewaltig war des Künstlers Absicht; aber sie wirkt auf den Beschauer erst dann zwingend, wenn er über das nackte Modell mit Helm, Mantel und Schild hinweggesehen hat. — Wenn die Nachwelt «Die Folgen des Krieges» nicht als persönliches Bekenntnis des Rubens über die stärkste Macht seines Jahrhunderts vor Augen hätte (Gemälde im Palazzo Pitti in Florenz), so müßte sie es aus seinen übrigen Allegorie-Kampfbildern so wie es ist, und nicht anders erdenken; der Maler der besten Kampfesbilder mußte auch die lebendigste Vorstellung in den alten Begriff hineintragen. Für ihn war der Krieg nur leidenschaftliches Geschehnis in Wolken und Brandröte, ein blutdürstiger Krieger, mordbereit fortstürzend, über alles hinweg, was Leben hat; nicht die Figur allein in größter Leidenschaft, sondern auch ihre furchtbare Wirkung, und das Wesentliche seines Charakters, die unbändige Wildheit, noch einmal aufgenommen, aber noch grauenvoller in Gestalt der tobenden Furie erfaßt, die ihn fortreißt, stärker als er selbst; und dann der Gegensatz nicht allein in den hinstürzenden Frauen, sondern auch in der blühenden Venus und den zarten Amorinen, die ihn nicht zu halten vermögen; ihm nach stürzt, als Trägerin der lauten allgemeinen Klage, Europa, die mit jammernd emporgeworfenen Armen die elementare Bewegung, die durch das Bild rauscht und tost anhebt. Rubens hat die Leidenschaft seines Schlachtenbildes in dieser «Allegorie», d. h. der Formen- und Farbenphantasie über das Weltunglück des Kriegsjahrhunderts gesammelt. Für ihn, den Romanen, war der Krieg nicht die überirdische, heimtückische Macht des Todes, nicht das «gräßliche Gerippe», welches nur mit willkürlicher Durchbrechung der Naturgesetze zum Lebenden wird um das Leben zu zerstören, sondern er erfaßte ihn mit unmittelbarer Anschaulichkeit aus zu allernächst liegenden Vorstellung des gerüsteten Kriegers heraus, welcher den ganzen Kosmos in Aufruhr bringt. Einmal dachte sich Rubens als Bekrönung eines gemalten Triumphbogens den Janustempel, aus dessen Türe der Krieg als halbnackter Barbar mit Schwert und Fackel herausstürzt (Entwurf in der

Eremitage in Petersburg); zweimal stellte er den vom Bild üppigen, gesättigten Glücks von Minerva verjagten Mars, zweimal die Krönung eines Helden durch eine Viktoria als Ausdruck höchster Siegeswonne dar.

Das 19. Jahrhundert mochte sich nicht mehr an solchen Steigerungen naiver Empfindungen berauschen; Menzel verwies den bluttriefenden Mars und den blitzeschleudernden Tod in die Schlußvignetten; für die gegenständliche Symbolik fehlte der allzu tief reflektierenden, allzu realistischen und genrehaften Zeit die darstellende Kraft; Wereschtschagins Kriegssymbole wirken nur als absonderliche Generebilder, und in Weltis Radierung «Krieg» überwiegt der idyllisch stille Charakter der Landschaft den Eindruck der lauernden Megäre. Kolb griff auf die apokalyptischen Reiter zurück, welche aber nur Ließmann in wahrhaft grandioser Weise in einer von Weltkriegsstimmung getragenen Holzschnittapokalypse auffaßte; Klinger versuchte eine an überzarten Anspielungen krankende weltgeschichtliche Kriegsvision, Stuck ließ einen nackten, grausamen Krieger über Tote und Verwundete dahinreiten, Strahtmann faßte ihn als einen Haufen vorstürmender, brüllender Berserker, Dunki als orientalischen Reiter mit dämonischem Aussehen und Kubin als polterndes Riesenungetüm mit mehr grotesker als furchtbarer Wirkung. Im Norden hatte der Tod seinen Tanz nie beendet; abgesehen von der Beibehaltung alter Gedanken, diente seine Gestalt, die an sich schon einen furchtbaren Hohn in sich schloß, als bester Träger der politischen Satire, als Karikatur des siegreichen oder besiegten Volks, als Feldherr, der zur Vernichtung — seines Gefolges oder des Feindes — führt; er wird den Franzosen zum Herold des Revanchegedankens. Aber auch die Feinde des Krieges im speziellen und allgemeinen wählen ihn zum Träger ihrer Ideen. Honoré Daumier konnte auf solche Allegorien verzichten; seine Zustandsschilderungen, schlugen wie seine Worte, aller geistigen Trägheit ins Gesicht; an Grad der Ironie vermittelte er zwischen Goya — und der unmittelbaren Gegenwart. Es ist, als ob die alten Symbole, Mars und Tod, nachdem sie durch viele Jahrhunderte gesprochen, vor der Übermacht dieser Zeit verblassen müßten, und es wäre nicht wunderbar, wenn sich für das noch Niedagewesene auch kein neues, umfassendes und gleichwertiges Symbol fände, sondern daß sich das aufs höchste gespannte und erregte Seelenleben aller Völker in lauter Einzelschöpfungen entladen müßte, die einst die Kosmologie des Weltkrieges darstellen werden; voraussichtlich ist den Gedenkblättern an den Weltkrieg diese poetische Aufgabe übertragen.

□ □
□

Den toten Helden.

«Die Dichter, sagt Nietzsche, insofern auch sie das Leben der Menschen erleichtern wollen, wenden den Blick entweder von der mühseligen Gegenwart ab oder verhelfen der Gegenwart durch ein Licht, das sie von der Vergangenheit herstrahlen machen, zu neuen Farben. Um dies zu können, müssen sie selbst in manchen Hinsichten rückwärts gewendete Wesen sein, so daß man sie als Brücken zu ganz fernen Zeiten und Vorstellungen, zu absterbenden oder abgestorbenen Religionen und Kulturen gebrauchen kann.»

Nicht als ob die Kunst dieser kriegerischen Tage arm an Gedanken wäre und nicht aus der tiefsten Tiefe der erschütterten Seele zu schöpfen vermöchte; aber die Lehrer und Hüter künstlerischer Kultur waren doch darum besorgt, daß die höchste und edelste Aufgabe, welche jetzt und in nächster Zukunft zu lösen ist, nur in denkbar würdigster Weise erfüllt werde. Die Zeit für ruhmredige Siegesallegorien ist noch nicht gekommen, und vielleicht wird auch einmal niemand nach solchen begehren. Wohl aber weilen die Gedanken der Überlebenden jetzt und fernerhin bei den schuldlosen Opfern des Völkermordens und suchen ihr Andenken zu heiligen, bei feierlichen, mächtigen Grabhügeln auf blutgetränkter Erde — ähnlich denen, welche sagenhafte Zeiten ihren Helden errichteten — oder in stillen, umschlossenen Weihestätten, wo nichts die Zwiesprache mit den Manen der toten Legionen stört. Mögen auch herrliche Bäume diese Kultstätten beschirmen und im Wehen des Sturmes das Lied vom Auflösen und Vergehen des einzelnen Menschen in der Natur rauschen. Aber auch die bildende Kunst kann, selbst ohne Jenseitsvertröstungen, Worte der Erhebung und Linderung spenden. Wenn vor Jahrhunderten einmal, in der Welt des Hellenismus, «die Tapferkeit eine durch philosophische Weltanschauung errungene Festigkeit der Seele war, die sie vor jedem Angriff auf ihre Unabhängigkeit und ihr Gleichgewicht schützte, so hat auch die Kunst die bildliche Form für dieses harmonische Menschentum gefunden». Die Gegenwart hat das Recht, ihre hingeopferte Jugend in einem höheren Lichte, d. h. in jener griechischen Seelengröße zu schauen, und sie möge der

Kunst das Tröstungs- und Sühneamt übertragen, dessen sie, groß und edel, in dem Sinne walten wird, daß sie im Geiste ihrer griechischen Schwester die toten Helden, unter Lösung von allem Individuellen, nur im Lichte des Lebens und im Glanze ihrer aufopfernden Tapferkeit, als Symbol geläuterter Menschheit, der Nachwelt überläßt. Sie ist dann Priesterin einer innern Schönheit, wie sie keine Apotheose je erreicht hat, wie sie aber nach Jahrhunderten noch Menschenherzen ergreifen wird. «Die edelste Art der Schönheit, verkündet Nietzsche, ist die, welche nicht auf einmal hinreißt, welche nicht stürmische und berauschende Angriffe macht (eine solche erweckt leicht Ekel), sondern jene langsam einsickernde, welche man fast unbemerkt mit sich fortträgt und die Einem im Traum einmal wiederbegegnet, endlich aber, nachdem sie lange mit Bescheidenheit an unseren Herzen gelegen, von uns ganz Besitz nimmt, unser Auge mit Tränen, unser Herz mit Sehnsucht füllt.»



Quellennachweise.

Allgemeines: Leo Frobenius, Weltgeschichte des Krieges. — Abbildungen in Ullsteins Weltgeschichte ed. J. von Pflugk-Hartung, Allgem. Geschichte in Einzeldarstellungen ed. W. Oncken und A. Essenwein, Kulturgeschichtlicher Bilderatlas I. Altertum. Leipzig 1885. — Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. I—III. Leipzig und Wien 1900—1912. E. Waldmann, Krieg und Schlacht in der Kunst. Kunst und Künstler XIII. p. 115 ff. p. 149 ff.

Ruhmeskunst in den altorientalischen Reichen. — Springer-Michaelis, Handbuch der Kunstgeschichte I. Kunstgeschichte in Bildern I. (ed. Fr. Winter.) — Fritz Burger, Handbuch der Kunstgeschichte: L. Curtius, Die antike Kunst, Heft 1—6. — Hedwig Fechhelmer, Die Plastik der Ägypter, Berlin 1914. — L. Borchardt, Studien und Entwürfe alt-ägyptischer Künstler. Kunst und Künstler VIII. 1910. p. 34 ff.

Universalität und Einheit der griechischen Kunst. Springer-Michaelis op. cit. — Em. Löwy, Geschichte der griechischen Plastik. — Die hellenische Kultur, dargestellt von F. Baumgarten, F. Poland und R. Wagner. Leipzig 1908. — Fr. Studniczka, Die griechische Kunst an Kriegergräbern. Leipzig und Berlin 1915 (mit Literaturangaben). — R. Schröder. Griechische Kriegergräber. Kunst und Künstler XIII. p. 442 ff. — Benndorf, Das Heroon von Gjölbaschi-Tyra. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses IX, XI, XII. (1888, 1890, 1891.)

Chronikale Ruhmeskunst der Römer. Springer-Michaelis, op. cit. Härtel und Wickhoff, Die Wiener Genesis. Wien 1895. — W. Helbig, Führer durch die Sammlungen klassischer Altertümer in Rom. 2. Aufl. Leipzig 1899. — Chr. Hülsen, Forum Romanum p. 78, 91, 222. — Cichorius, Die Trajanssäule. — Italia artistica, Benevento. — G. Perrot und R. de Lasteyrie, Le trésor de Boscoreale, Monuments et mémoires, Fondation Piot. V. Paris 1899. — Harald Hofmann, Römische Grabsteine der Donauländer. Sonderschriften des österreichischen archäologischen Instituts in Wien. Wien 1905. — F. Burger, Handbuch der Kunstwissenschaft: O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst. — A Guide to the exhibition illustrating Greek and Roman life. London 1908. — A. Strong Roman Sculpture from Augustus to Constantine. Vol. I. 2. London.

Die illustrative Kunst des Mittelalters. A. Michel, Histoire de l'art. I, II. — Otto Henne am Rhyn, Kulturgeschichte des deutschen Volkes. I. — A. Schulz, Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. II. Leipzig 1889. — Derss. Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert. Wien 1892. — H. v. Eicken, Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung. Stuttgart 1887. VIII. p. 714 ff. — A. Essenwein, Kulturgeschichtlicher Bilderatlas II. Mittelalter. Leipzig 1883. — H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. — J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors 1895. — A. Goldschmidt, Der Albanipsalter in Hildesheim. Berlin 1895. — A. Springer, Die Psalter-Illustration im frühen Mittelalter. Abhandlungen der phil. histor. Klasse der Kgl. Sächsischen Akademie der Wissenschaften. VIII. — Passion und Wunder des hl. Edmund ca. 1125—50 in Library of Major G. L. Holford. Dorcester-House. Abb. in The new paleographical society, first series, vol. II. pl. 114. — Psautier illustré

du XIIIe siècle, publié par H. Omont, Bibliothèque nationale, dép. msc. Msc. lat. 8846. — A. v. Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek in Heidelberg. I. Heidelberg 1887. — R. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften. Berlin 1895. — J. R. Rahn, Das Psalterium aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878. — Hortus deliciarum, publié aux frais de la Société pour conservation des monuments d'Alsace. Texte par A. Straub et G. Keller. Strasbourg 1901. — F. X. Kraus, Die Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift. Straßburg 1887. — G. Irmer, Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bildercyclus des Codex Balduini. Berlin 1881. — Fresken in Maienfeld: J. R. Rahn in Mitteilungen der schweizer. Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Neue Folge. II. 1902. — Einzelne Proben nach Schlachtenbildern in mittelalterlichen Handschriften bei Vogt und Koch, Geschichte der deutschen Literatur, I. Leipzig und Wien 1910.

Das „räumliche" Schlachtenbild. O. Henne am Rhyn op. cit. — F. Hirth, Kulturgeschichtliches Bilderbuch. — A. Schultz op. cit. — A. Feldhaus, Die Technik der Feuerwaffen. — Artikel über einzelne Künstler in Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon, und Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon. — A. Michel, Histoire de l'Art. IV. 2. Cap. 4 (mit Literaturangaben). — J. Zemp, Die schweizerischen Bilderchroniken. Zürich 1897. Photographien nach einzelnen der aufgezählten Chroniken im Schweizer. Landesmuseum in Zürich. — Publikationen der Berliner chalkographischen Gesellschaft. 1888. — Theuerdank und Weißkunig in Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Jahrgang IV. 1886 und VI. 1888 publiziert. — Zeugbücher Maximilians, Lehrbuch des Waffenhandwerks. ib. XIII. 1892. p. 96 ff. — F. Schestag, Kaiser Maximilians Triumph. ib. I. 1883, p. 154 ff. — E. Chmelarz, Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. ib. IV. 1886, p. 289 ff. — S. Laschitzer, Die Genealogie des Kaisers Maximilians I. ib. VII. 1888, p. 1 ff. — F. Dörnhöffer, Ein Zyklus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians. ib. XVIII. 1897. p. 1 ff. — E. v. Engert, Abhandlung über die in kaiserlichem Besitz befindlichen Kartone, darstellend Kaiser Karls V. Kriegszug nach Tunis von Jan Vermayen ib. II. 1884. p. 19 ff. — Nachtrag dazu: ib. IX. 1889. p. 419 ff. — E. Chmelarz, Eine französische Bilderhandschrift von Boccaccios Theseïde. ib. XIV. 1894 p. 318 ff. — Turnierbuch Herzog Wilhelms IV. von Baiern. Heft 3 der Miniaturen aus Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, ed. Georg Leidinger (cod. germ. 2800. Anm. 107.) — A. Weese, Die Cäsarteppiche im historischen Museum zu Bern, herausgegeben vom Verein zur Förderung des Museums. — Morton Bernath, Studien über die Miniaturhandschriften der Leipziger Stadtbibliothek, I. Freiburg i. Br. 1912 p. 14 ff. (Hsch. des Valerius Maximus, um 1470.) — S. Reinach, Un manuscrit de la Bibliothèque de Philippe le Bon à Saint Petersburg. Fond. Piot, Monuments et mémoires. XI. 1904. — F. Winkler, Simon Marmion als Miniaturmaler, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlung 34. 1913. p. 251 ff. — P. Durrieu, Les « Antiquités judaïques » et le peintre Jehan Fouquet, Paris 1908, mit Literaturangaben. — Dersb. Le Boccace de Munich. Munich 1909. — M. Lehrs, Der Meister W. (mit dem Schlüssel), ein Kupferstecher aus der Zeit Karls des Kühnen. Dresden 1895. — Dersb. Geschichte des Kupferstichs im XV. Jahrhundert. I. p. 208 mit Tafelband. Wien 1908. — Das mittelalterliche Hausbuch, ed. Bossert und Storck, Gabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Leipzig 1912. — A. Lindner, Der Breslauer Froissart. Berlin 1912. — E. Heidrich, Die altdeutsche Malerei. Jena 1909. — F. Knapp, Würzburg und seine Sammlungen. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1913. 2. Vierteljahrsheft. — E. Gagliardi, Die Schlacht von Pavia auf den Teppichen des Museums zu Neapel. Neujahrsblatt der Feuerwerker-Gesellschaft in Zürich. CX. und CXI. 1915, 1916.

Der Krieger als Kunstwerk. Hirth. op. cit. — H. Wölfflin, Handzeichnungen Albrecht Dürers. Berlin 1915. — V. Scherer, Albrecht Dürer (Klassiker der Kunst. IV. Stuttgart und Leipzig 1904). — H. Voß, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber, Meister der Graphik. III. Leipzig 1910. — P. Ganz, « Schreibbüchlein » Niklaus Mannels. ed. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft. — Dersb. Handzeichnungen schweizerischer Meister. 3 Bände. Basel. — Handzeichnungen

der Albertina in Wien. — D. Ritter von Schönherr, Geschichte des Grabmals Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses XI. (1890) p. 140 ff.

Schweizer Krieger in der Dekoration. Über Holbein, Manuel und Stimmer vgl. Schweizerisches Künstlerlexikon und Allgem. Lexikon der bildenden Künstler. — P. Ganz, Handzeichnungen schweizerischer Meister. — Th. von Liebenau, Die Glasgemälde der ehemaligen Benediktinerabtei Muri. Aarau 1892. — W. Wartmann, Les Vitraux Suisses au musée du Louvre. Paris 1908. — Statistik schweizerischer Scheibenrisse; Manuskript von P. Ganz auf der öffentlichen Kunstsammlung Basel. — H. Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz. Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft Zürich Band XXVI, Heft 6 und 7. 1908, 1910. — Dersb. in Anzeiger für schweizerische Altertumskunde XIV (1912) 4. Heft, Taf. XX b. — XV. (1913) Heft 2 Taf. XIII b. — XV, Heft 3 p. 213, 215 Taf. XX. — XVI. (1914) 1. Heft Taf. XII. — XVII. (1915) 2. Heft p. 148, Heft 3. p. 228, Taf. XVIII, XIX; Heft 4. p. 309, 317. Taf. XXI a. XXII. — Lucie Stumm, ib. XI. 1909, 3. Heft. p. 247 ff. Taf. XII, XIV, XV. — H. Schmitz, Die Glasgemälde des kgl. Kunstgewerbe-Museums in Berlin. Berlin 1913. — Originalhandzeichnungen auf der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, im Kunsthaus und im Schweiz. Landesmuseum in Zürich. Photographien der öffentlichen Kunstsammlung Basel und des Schweizerischen Landesmuseums, hauptsächlich nach den Scheibenrissen der Sammlung Wyß in Bern.

Ruhmes- und Monumentalkunst der italienischen Renaissance. Jakob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien 8. Aufl. Leipzig 1901. — Dersb. Der Cicerone, 10. Aufl. Leipzig 1910. — A. Venturi, Storia dell'arte italiana, Band V und folgende. — F. Knapp, Die italienische Plastik vom XV. bis XVIII. Jahrhundert (Geschichte der Kunst). — L. Justi, Die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts (ib.). — G. Vasari, Vite ed opere usf. ed. Milanesi. Band IV p. 41ff. — G. Vasari, Die Lebensbeschreibungen, Band 2, 3, 4, 7, Straßburg 1904 bis 1910. — Über einzelne Künstler, vgl. Thieme-Becker, Allgem. Lexikon der bildenden Künstler. — P. Schubring, Uomini famosi, Repertorium für Kunstwissenschaft. 23. p. 424 f. — Dersb. Cassoni, Truhen und Truhenbilder der italienischen Früh-Renaissance. Leipzig 1915. — Dersb. Donatello, Klassiker der Kunst XI, Stuttgart und Berlin 1907. — P. Kristeller, Andrea Mantegna, Berlin und Leipzig, 1902. — F. Knapp, Mantegna. Klassiker der Kunst XVI. 1910. — W. v. Seidlitz, Lionardo da Vinci II. Berlin und Leipzig 1902. — Lionardo, das Buch von der Malerei, Quellenschriften für Kunstgeschichte, ed. H. Ludwig, Quellenschriften für Kunstgeschichte 15—18, Wien 1882. 1. Teil Nr. 148. — M. Herzfeld, Leonardo da Vinci. Jena 1906. p. 187. Nr. LXIV. — C. Frey, Michelagniolo Buonarroti, Quellen und Forschungen I. Berlin 1907. — F. Knapp, Michelangelo, Klassiker der Kunst VII. 1906. — Peruzzis Fresken des punischen Krieges in Rom. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des a. h. Kaiserhauses XX. (1903), Tafel VII ff. — G. Gronau, Raffael. Klassiker der Kunst I. 4. Aufl. 1909. — Abbildungen der Zuccari-Fresken in Caprarola: I monti Cimini, Sammlung Italia artistica. — R. Papini, I pittori di battaglie in Italia. Emporium XLI. 1915.

Venezianische Ruhmeskunst. P. Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata, II. — C. Ricci, Geschichte der Kunst in Nord-Italien. (Sammlung Ars Una; Übersicht und Literaturverzeichnis.) Stuttgart 1911. — Jakob Burckhardt, Der Cicerone II. 3, 10. Aufl. Leipzig 1910. — F. Wickhoff, Der Saal der großen Rates zu Venedig in seinem alten Schmucke. Repertorium für Kunstwissenschaft. VI. p. 1—38. — M. Ongaro, Il palazzo Ducale. Guida storico artistica. Milano 1913. — Ridolfi, Le maraviglie dell'arte. Neuausgabe von Freiherr Detlev von Hadeln. I. Teil, Berlin 1914. — O. Fischel, Tizian. Klassiker der Kunst, III. 1907. — G. Gronau, Tizian. Berlin 1900. — H. Thode, Tintoretto, Sammlung Knackfuß. Bielefeld 1901. — Dersb. Tintoretto, Kritische Studien über des Meisters Werke. Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII. p. 427. XXIV. p. 7, 429 ff. XXVII. p. 24 ff. — F. Haak, Tintoretto als Porträtmaler, Zeitschrift für bildende Kunst N. F. VIII. 1896, p. 128.

Das maleriſche Schlachtengemälde. Vgl. Lit. zum Kapitel: Das räumliche Schlachtenbild. — F. Hirth. op. cit. — Woltmann und Woermann, Geſchichte der Malerei III. Leipzig 1888. — Fiorillo, Geſchichte der zeichnenden Künſte. II, III. — Artikel über die einzelnen Künſtler in den Künſtler-Lexiken von Füßli, Nagler und Thieme-Becker. — H. Cock Divi Caroli V. imperatoris victoriae. Antwerpen 1563 (nach Hemmeſſen). — F. Hogenberg, Darſtellungen aus dem Leben Karls V. — Solms, Kriegsbuch 1559. — L. Fronſperger, Kriegsbuch I—III. Frankfurt 1596. — Hieronymus Ortelius, Chronologia oder Hiſtoriſche Beſchreibung aller Kriegsempörungen uſf. mit den Türcken. Nürnberg 1603. — W. Dilich, Kriegsbuch. Kaſſel 1607. — Vegetius, Kriegskunſt 1616. — Wallhauſen, Romaniſche Kriegskunſt. Frankfurt 1616. — Derſ. Kriegskunſt zu Fuß 1630. — Baudart, Les guerres de Naſſau. Amſterdam 1616. — de Loſtelnau, Le Maréchal de Bataille 1647. — Theatrum Europaeum I—VII. Frankfurt 1617—1663. — Speculum militare 1680. — L'Art militaire Français 1697. — de Fer, Le Théâtre de la guerre en Allemagne. Paris 1698. — Les actions glorieuses de S. A. S. Charles duc de Lorraine (um 1700). — Paul Decker, Szenen aus dem ſpaniſchen Erbfolgekrieg. — H. Fleming, Der vollkommene teutſche Soldat. 1726. — Jos. Parrocel, Recueil de différentes attitudes de soldats. — Rode, Les actions glorieuses de Frédéric le Grand. 1763. — R. van Baſtelaer und H. de Loo, Peter Breugel l'ancien. Son oeuvre et ſon temps. Bruxelles 1905. — Axel L. Romdahl, Pieter Brenghel d. ä. und ſein Kunſtſchaffen. Jahrbuch der kunſthiſtoriſchen Sammlungen des a. h. Kaiſerhauſes XXV 1905. p. 98. — J. Caſp. Füßli, Leben Georg Philipp Rugendas und Johann Kupezki. 1758. — Zu den Parrocel: Nouvelles archives de l'art français 3e série. 1894 p. 191. — Réunion des Beaux-Arts XVIII. p. 208 ff. — Guiffrey, Inventaire des dessins du musée du Louvre et du musée de Versailles. Paris 1907. — L. Gonse. Chef-d'œuvres des musées de France. Peinture. — Guſtav Freytag, Bilder aus der Vergangenheit. Aus dem Jahrhundert des großen Krieges. Leipzig 1882. — P. Kriſteller, Kupferſtich und Holzſchnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905.

Barockes Krieger- und Schlachtenbild in Italien. W. Kallab, Caravaggio. Jahrbuch der kunſthiſtoriſchen Sammlungen des a. h. Kaiſerhauſes. XXVI. 1906 p. 272 ff. — W. Rolfs, Geſchichte der Malerei Neapels 1910. p. 315 ff. — A. Regnet, Salvatore Rosa in Dohme, Kunſt und Künſtler II. 3. — L. Ozzola, Vita e opere di Salvatore Rosa. Straßburg 1908. — Derſ. L'oeuvre de Salvator Rosa en France. Gazette des Beaux-Arts 1911. I. p. 277. — Vgl. Lexiken von Nagler und Füßli. — Fil. Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini. ed. Al. Riegl. Wien 1912.

Velasquez. K. Juſti. Diego Velasquez und ſein Jahrhundert. 2. Aufl. Bonn 1903. — A. de Beruete, Velazquez. Paris 1898. Berlin 1909. — W. Genſel, Velasquez in Klaſſiker der Kunſt. VI. II. Aufl. 1908.

Vollendung des romaniſtiſchen Geſchichtsbildes durch Rubens. E. Heidrich, Die vlämiſche Malerei. Jena 1913. — Em. Michel, Rubens, sa vie etc. Paris 1900. — A. Roſenberg, Rubens. Klaſſiker der Kunſt V. 3. Aufl. 1911. — E. Schaeffer, Van Dyck. ib. XIII. 1909.

Das holländiſche Soldatenbild. A. Riegl, Das holländiſche Gruppenporträt. Jahrbuch der kunſthiſtoriſchen Sammlungen des a. h. Kaiſerhauſes. XXIII. 1902, p. 71 ff. — E. W. Moes, Frans Hals. Haarlem 1908. — W. Bode, Studien zur Geſchichte der holländiſchen Malerei. Braunſchweig 1883. — Derſ. Rembrandt und ſeine Zeitgenoſſen. Leipzig 1906. — W. Bode und C. Hofſtede de Groot, Rembrandt. Beſchreib. Verzeichnis der Gemälde mit Heliogr. Geſchichte ſeines Lebens und ſeiner Kunſt I—VIII. Paris 1897—1905. — C. Neumann, Rembrandt 2. Aufl. Berlin 1906. — A. Roſenberg, Rembrandt. Gemälde; Klaſſiker der Kunſt. II. Stuttgart und Leipzig 1904. — F. Waagen, Handbuch der Geſchichte der deutſchen und niederländiſchen Malerſchulen. Stuttgart 1862. — Zu den Palamedez: Zeitſchrift für bildende Kunſt XV. p. 287 ff. — H. Hymans, Antonio Moro, son oeuvre et son temps.

Bruxelles 1910. — H. Janßen, Gruppenbilder des Franz Hals, Neue Kunst. Heft 22. Oktober 1913. — Meisterwerke der Galerien vom Haag, von Haarlem und Amsterdam, von F. Hanfstaengel, München. — Der gleiche Abschnitt wurde vom Verfasser in erweiterter Form in der Neuen Zürcher Zeitung 1915. Nr. 1578, 1584 veröffentlicht.

Höfisches Kriegs- und Kriegerbild und Kriegsnovelle in Frankreich. F. Waagen, Kunst und Künstler in England und Paris. III. — H. Lemonnier, L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin. Paris 1893. — Derſ. L'art français au temps de Louis XIV. Paris 1911. — L. Hourticq, Histoire générale de l'art. France. (Ars una.) 1911. — L. Gonse, Les chefs-d'œuvres des musées de France. Paris 1901. — Einzelne Künstler in den Lexiken von Füßli, Nagler und Thieme-Becker. — Fiorillo. op. cit. III. — Über Lebrun und Rigaud, Regnet in Dohme, Kunst und Künstler III. (XCIV und XCVI.) — H. Jouin. Charles Le Brun. Paris 1889. p. 152 ff. 211 ff. 273 ff. — P. de Nolhac, Histoire du château de Versailles. V. sous Louis XIV. II. p. 135. Kap. XIII. — H. Naſſe, Jacques Callot. (Meister der Graphik.) Leipzig 1909. — Derſ. Stefano della Bella. Straßburg 1913. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Nr. 104.) — P. Kristeller, Jacques Callot. Kunst und Künstler 1905, p. 429 ff. — P. Plan, Jacques Callot, maître-graveur. Bruxelles 1911.

Ende des Barocks im 18. Jahrhundert und neue Ziele. F. Hirth. op. cit. — Künstler-Lexiken von Füßli, Nagler, Brun und Thieme-Becker. — G. Biermann, Deutsches Barock und Rokoko. Darmstadt 1914. — M. Osborn, Berlin. Berühmte Kunststätten. 43. Leipzig 1909. — W. Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887. — C. Gurlitt, Andreas Schlüter. Berlin 1891. — H. Voß, Andreas Schlüters Denkmal des großen Kurfürsten. Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen XXIX. p. 137 ff. Berlin 1909. — E. Hildebrandt, Die Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Frankreich, Deutschland und England. Heft 2—3 in F. Burger, Handbuch für Kunstwissenschaft. Lief. 36, 42, 57. — E. Sack, Giambattista und Domenico Tiepolo. Hamburg 1910. — M. G. Friedländer, Friedrich der Große in der Kunst. Kunst und Künstler X. 1912, p. 308 ff. — Friedrich der Große in der Kunst (1712 bis 1912). Katalog der Ausstellung der kgl. Akademie der Künste zu Berlin. Januar/März 1912. — W. Engelmann, Daniel Chodowiecky. Leipzig 1857. — D. Heß, Salomon Landolt. Zürich 1912. — P. F. Schmidt, Der Pseudoklassizismus des 18. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft VIII 1915. p. 372 ff., p. 409 ff. — Fr. Eggers, Johann Gottfried Schadow und Chr. Daniel Rauch in Dohme, Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. III. Leipzig 1886. — M. Friedländer, Gottfried Schadows Aufsätze, Briefe und Werke. 2. Aufl. Stuttgart 1890. — H. Mackowsky, Schadows Büsten, Kunst und Künstler VII, p. 259 ff. — R. Muther, Geschichte der englischen Malerei. Berlin 1903. — A. Dreitner, Die klassische englische Bildnismalerei. Preußische Jahrbücher 132. 1908, p. 75 ff. — Zu Lawrence vgl. Fr. Schulße, Das Bilderbuch der Freiheitskriege Dachau. 1915. — V. v. Loga, Francisco Goya. Berlin 1903. — K. Bertels, Francisco Goya. Klassische Illustratoren I. München und Leipzig 1907. — Goya in der Sammlung der Künstler Monographien v. H. Knackfuß. Nr. 89. — Ebenda: Chodowiecky Nr. 21, Tiepolo Nr. 22, Canova Nr. 36. — Gainsborough Nr. 71. — Reynolds Nr. 91.

Vom Kriegsrealismus und dem historischen Idealismus zur Kriegsphilosophie. Woermann op. cit. — A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte V. (v. Friß v. Ostini). — R. Muther, Geschichte der Malerei des XIX. Jahrhunderts I—III. München 1893—94. — Derſ. Geschichte der Malerei III. Leipzig 1909. — Lübke-Semrau, Handbuch der Kunstgeschichte V (v. Fr. Haack). — F. Burger, Die Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts Heft 1 und 2, im Handbuch der Kunstwissenschaft. Lief. 49 und 53. — Das Kampfmotiv in der modernen Kunst. Neue Zürcher Zeitung 1914, Nr. 1498. — Wundt, Die Nationen und ihre Philosophie. Leipzig 1915. — Einzelne Artikel in Thieme-Becker, Allgem. Lexikon und Brun, Schweizerisches Künstlerlexikon. — Guiffrey op. cit. — H. Marcel, La peinture française au XIXe siècle (ohne Jahr). — K. E. Schmid, Französische Malerei des 19. Jahrhunderts.

Leipzig 1902. — Derſ. Franzöſiſche Skulptur und Architektur des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904. — E. Délécluze, Louis David, son école et son temps. Paris 1855. — Aufſatz von Regnet in Dohme, Kunſt und Künſtler C. II. — Ch. Saunier, Louis David (Les grands artistes o. J.) — G. Dargenty, Le baron Gros. Paris 1887. — H. Lemonnier, Gros. (Les grands artistes.) — Aufſatz von Graul in Dohme, Kunſt und Künſtler des 19. Jahrhunderts. XII. — L. Roſenthal, Géricault. (Les maîtres d'art.) — Aufſatz von Roſenberg in Dohme, op. cit. XIV. — A. Robaut und E. Chesnau, L'oeuvre complet de Eugène Delacroix. Paris 1885. — M. Tourneux, Delacroix. (Les grands artistes.) — J. Coulin, Die ſozialiſtiſche Weltanſchauung in der franzöſiſchen Malerei. Leipzig 1909. — E. de Mirecourt, Horace Vernet. Paris 1855. — Aufſatz von Roſenberg in Dohme, op. cit. XV. — Napoleon I. in der Lithographie, Zeitſchrift für Bücherfreunde N. F. VII 1915, Heft 1. — «Napoleon», Album mit Lithographien von Raffet und Reproduktionen von Gemälden. — O. Mündler, Louis Ernſt Meiſſonier, Zeitſchrift für bildende Kunſt. I. p. 178 ff. — G. Goetſchy, Les jeunes peintres militaires de Neuville, Detaille, Dupray. Paris 1878. — Catalogue des tableaux, études peintes, aquarelles et dessins de Meissonier. Paris 1893. — J. Meier-Graefe, Manet und ſein Kreis. Berlin 1903. — H. v. Tſchudi, Eduard Manet. Berlin 1907. — Abb. der Erſchießung Kaiſer Maximilians. Die Kunſt 1910² p. 336. — Über Eugène Zak, Paris. Deutſche Kunſt und Dekoration XXX. p. 369 ff. — Aufſätze über Rude und David d'Angers in Dohme op. cit. IV, V. — K. Voll. Honoré Daumier, Kunſt im Dienſte der politiſchen Karrikatur. Kunſt für Alle XXX. 19/20, 1915. Juli, p. 386 ff.

C. Gurlitt, Die deutſche Kunſt des 19. Jahrhunderts. 2. Aufl. Berlin 1899. — R. Hamann, Die deutſche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig 1914. — C. Scheffler, Deutſche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert. Leipzig 1911. — Derſ. Die National-Galerie zu Berlin. Berlin 1912. — R. Hamann, Die deutſche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig und Berlin 1914. — A. Bartels, Geſchichte der deutſchen Literatur II. Leipzig 1902. — H. v. Tſchudi, Ausſtellung deutſcher Kunſt aus der Zeit von 1775—1875 in der National-Galerie in Berlin 1906. München 1906. — John Flaxmans Umriſſe zu Homers Ilias und Odyſſee, geſtochen von Riepenhauſen. — B. Genellis Umriſſe zum Homer, mit Erläuterungen von E. Förſter. — A. Aubert, Kaſpar David Friedrich. Aus dem Nachlaß herausgegeben von J. G. Kern. Gabe des deutſchen Vereins für Kunſtwiſſenſchaft. Berlin 1915. — Fr. Eggers, Johann Gottfried Schadow und Chriſtian Daniel Rauch. Dohme op. cit. III. — Fr. und K. Eggers, Chriſtian Rauch, 5 Bände. Berlin 1873—1890. — H. Mackowsky, Chr. D. Rauch, Kunſt und Künſtler XIV. 1916, p. 288 ff. — A. Weeſe, München (Berühmte Kunſtſtätten, Nr. 35). Leipzig 1906. — M. Osborn, Berlin (Berühmte Kunſtſtätten, Nr. 43). Leipzig 1909. — K. L. Fernow, Leben des Künſtlers A. J. Carſtens. Leipzig 1806. Neue Ausgabe Hannover 1867. — H. Lücke, Jakob Asmus Carſtens in Dohme op. cit. VI. — F. Haack, Die Deutſchromantiker in der bildenden Kunſt des 19. Jahrhunderts. Erlanger Feſtſchrift, Erlangen und Leipzig 1901. — E. Förſter, Peter Cornelius, 2 Bde. Berlin 1874. — D. Koch, Cornelius. Stuttgart 1905. — V. Valentin, Cornelius uſf. in Dohme, op. cit. VII. — «Der Nibelungen Noth», illuſtriert von Julius Schnorr von Carolsfeld. Stuttgart und Tübingen 1843. — E. Kühnel, Franz Krüger. Kunſt für Alle. XXX. p. 189 ff. — J. G. Wolf, Wilhelm von Kobell. ib. p. 109 ff. — H. Müller, Wilhelm Kaulbach. Berlin 1893. — P. Schultze-Naumburg. F. von Keller. Zeitſchrift für bildende Kunſt 1897. p. 17 ff. — O. Weigmann, Moritz von Schwind (Klaſſiker der Kunſt IX). — S. Vögelin, Ludwig Vogel, Neujahrsblatt der Zürcher Kunſtgeſellſchaft 1881 und 1882. — L. Heveſi, Öſterreichiſche Kunſt im 19. Jahrhundert, T. 1, 2. Leipzig 1903. — «Diſtelikalender». Olten 1839 bis 1851. — J. J. Im Hof, Der Hiſtorienmaler Hieronymus Heß. Baſel 1887. — J. Coulin, Der Maler Frank Buchſer. Baſel 1912. — J. Allgeyer, Anſelm Feuerbach. Bamberg 1894. — C. Neumann, Anſelm Feuerbach. Preußiſche Jahrbücher 62. 1888 p. 57 ff. — E. Cohn, Zur Pſychologie der Kunſt Anſelm Feuerbachs. Preußiſche Jahrbücher 132, p. 200 ff. — H. Uhde-Bernays, Feuerbach. (Klaſſiker der Kunſt XXIII.) Stuttgart und Berlin 1913. — K. Fiedler,

Hans von Marées. Bildermappe mit Text. München 1889. — Text neuerdings veröffentlicht in: Konrad Fiedlers Schriften über Kunst. München 1913 I. — P. Seidel, Fritz Werner als preußischer Geschichtsmaler. Hohenzollern Jahrbuch 1908. — H. Thode, Hans Thoma. (Klassiker der Kunst XV.) — Über Walter Püttner in Deutsche Kunst und Dekoration 1911/12, 29. p. 213 ff. — Erich Erlers Radierzyklus «Krieg» Kunst für Alle XXXI p. 53. — Kriegsbilder von Fritz Erler und Ferdinand Spiegel ib. p. 30 ff. — Originallithographien von Max Liebermann. Kunst und Künstler XIII p. 103 ff. — Über Egger-Lienz in Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXII. p 53 ff. — Die Kunst 1908 p. 467. — Albin Egger-Lienz, Monumentale Kunst. o. J. — C. H. Weigelt, Albin Egger-Lienz, Berlin 1914. — E. Waldmann, Max Slevogt als Illustrator. Die graphischen Künste 1912. XXXV, p. 25 ff. — C. Scheffler, Max Slevogt. Kunst und Künstler XIV. p. 283. — H. Eßwein, Ludwig Dill als Schlachtenmaler. Die Rheinlande XV. Heft 10. — Illustrierte Aufsätze über Wilhelm Schreuers Kriegsbilder in «Die Rheinlande» XV. Heft 1 und Kunst für Alle XXX. 11/12 p. 230 ff. — Über A. H. Pellegrini E. Fröhlicher «Das Werk». Heft IV. 1915. p. 71 f. — Königl. Akademie der Künste zu Berlin. Kriegsbilder-Ausstellung. Februar—April 1916. 3. Auflage. — Max Raphael, Von Monet zu Picasso. München 1913. — H. Hildebrandt, Krieg und Kunst. München 1916. — In der Sammlung von Künstlermonographien von Knackfuß sind erschienen: Menzel, v. Werner, Thorwaldsen, Defregger, Begas, Schwind, Rethel, Thoma, Wereschtschagin, Feuerbach, Cornelius, W. v. Kaulbach, Trübner, Krüger, Schnorr von Carolsfeld, A. v. Keller, Corinth. —

Rethel. J. Ponten, Alfred Rethel. (Klassiker der Kunst XVII.) Stuttgart und Leipzig 1911.

Menzel. Rede Johannes von Müllers auf Friedrich den Großen in der Übersetzung Goethes im Insel-almanach auf das Jahr 1915, p. 64 ff. — E. Lange, Die Soldaten Friedrichs des Großen. Leipzig 1853. — M. Jordan und R. Dohme, Das Werk Adolf von Menzel, München 1895—1905. — F. H. Meißner, Adolf von Menzel. Berlin 1900. — O. Bach, Adolf v. Menzel, Bilder zur Geschichte Friedrichs des Großen. Leipzig und Berlin 1905. — Die Werke Friedrichs des Großen. Band 1—10. Berlin 1913/14. — A. Rümann, Friedrich der Große im graphischen Werk Adolf von Menzels. Kunst für Alle. XXX. August 1915. p. 401 ff. — G. J. Wolf, Adolf von Menzel, Der Maler deutschen Wesens. München 1915. — C. Scheffler, Menzel, Das Leben und das Werk. Berlin 1916. — Derselbe. Menzel, Kunst und Künstler XIV. p. 111 ff.

Böcklin. H. A. Schmid, Das Böcklin-Werk, 4 Bände. München ab 1892. und Pan III. 2. IV. 1. — G. Floercke, Zehn Jahre mit Böcklin, München 1901. — A. Lichtwark, Die Seele und das Kunstwerk. Böcklinstudien. 2. Auflage. Berlin 1901. — H. Floercke, Der Dichter Arnold Böcklin. München 1903. — F. von Ostini, Böcklin, Knackfuß, Monographie. — A. Fleiner, Mit Arnold Böcklin. Frauenfeld 1915. — Bericht der Eidg. Gottfried Keller-Stiftung. 1902 und 1904 («Der Krieg»).

Hodler. F. Hodler, «Über die Kunst», publiziert im Kalender O mein Heimatland. Bern 1915/16, p. 94 ff. — Das Hodlerwerk, ed. Pieper, München 1913. — A. Weese, Ferdinand Hodler. Bern 1910. — Servaes, Hodler. Kunst und Künstler 1905, p. 47 ff. — F. Burger, Cézanne und Hodler. München 1913. — Die Wandmalereien in der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums. Dokumentierter Spezialbericht. Zürich 1900.

Todesallegorie. E. W. Bredt, Symbolische Darstellungen des Krieges. Die Kunst. XVI. Heft 1. Oktober 1914. — A. Michel, Histoire de l'art. II. 1, Cap. III, p. 279 ff. — Wessely, Die Gestalten des Todes und des Teufels in der darstellenden Kunst. Leipzig 1876. — A. Goette, Holbeins Totentanz und seine Vorbilder. Straßburg 1897. — The Apocalypse of S. John the Divine. Roxbourghe Club, London 1876. — Th. Frimmel, Die Apokalypse in den Bilderhandschriften des Mittelalters. Wien 1885. — L'apocalypse en Français au XIII[e] siècle. Bibliothèque nationale fr. 403, publié par MM. L. Delisle et P. Meyer. Paris 1900. (Société des textes français.) — Abb. einer französischen Landschaft (um 1230) in

Trinity, College zu Cambridge in The new Paleographical Society I. series vol. II. Tf. 39. — Montagne Rhodos James, The Trinity College Apocalypse, 1909. — Besichtigt wurden die Apokalypse-Handschriften A 117, Oc 49, Oc 50, sämtlich französisch, 13. Jahrhundert, auf der königl. öffentlichen Bibliothek in Dresden. — P. Durrieu, Les très riches Heures du duc de Berry 1904. — Bastelaer und de Loo, Peter Breugel l'ancien. Bruxelles 1905. — Maßmann, Die Baseler Totentänze in getreuen Abbildungen. Stuttgart 1847. — Th. Prüfer, Der Totentanz in der Marienkirche zu Berlin usf. Berlin 1883. — K. Wyß, Totentanz Manuels in Lithographie. o. J. — Der Totentanz in der Gruftkapelle auf dem Kirchhof zu St. Peter in Straubing Altstadt. Straubing 1845. — Der Dodes Dantz, Lübeck 1489 ed. M. Friedländer, 1910. — J. Burckhardt, Erinnerungen an Rubens. Basel 1898 p. 230 ff. — K. Justi, Diego Velasquez und sein Jahrhundert. 1. Aufl. II. p. 363. — Über Louis Dunki: Pages d'Art, Genève. Mai 1915. — Eduard Fuchs, Der Weltkrieg in der Karikatur. (Im Erscheinen.) München ab 1915.

Den toten Helden. F. Nietzsche, Menschliches Allzumenschliches, Nr. 148, 149. — E. Schwartz, Über den hellenischen Begriff der Tapferkeit. Straßburger Rektoratsrede 1915.

□ □
□

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Verzeichnis der Tafeln.

Berichtigung.

Pag. 67. Das Gemälde in den Uffizien trägt in den Typen veronesischen Charakter, hat aber ähnliche Anordnung in Halbfiguren und ähnlichen Gefühlsausdruck wie die venezianischen Gemälde dieser Zeit.







